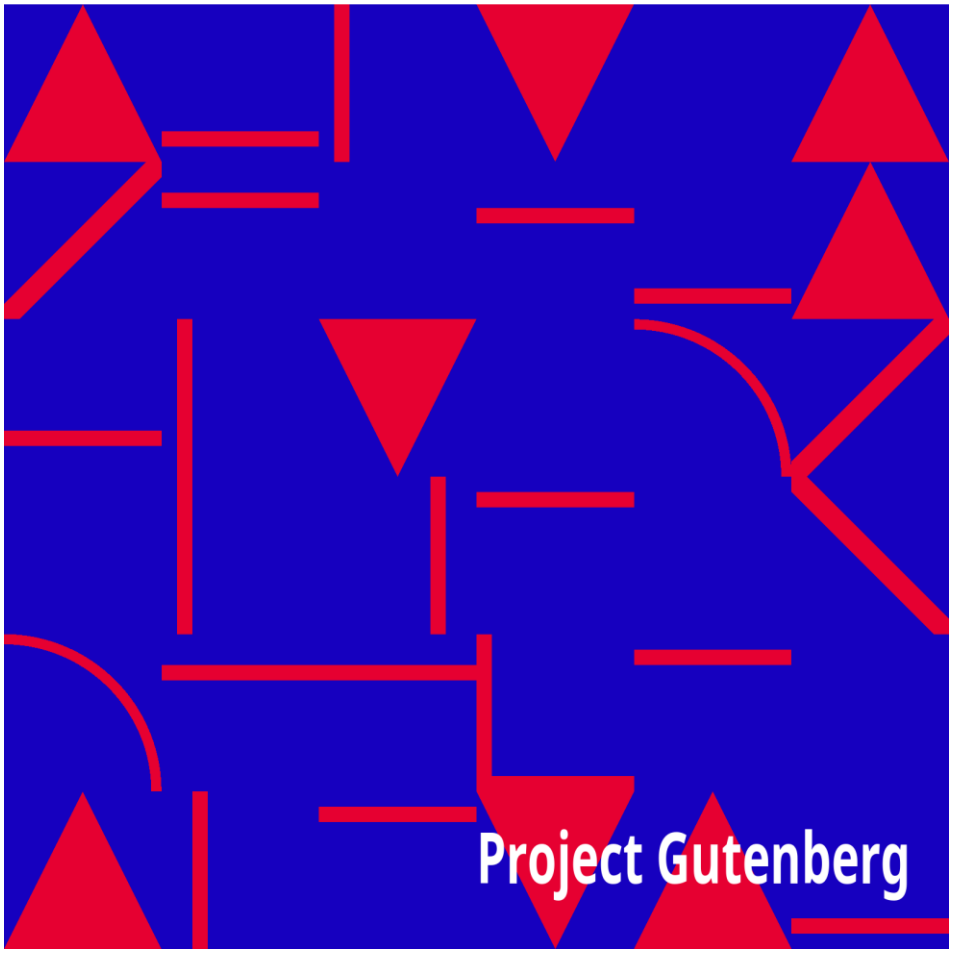
Искусство и ремесла в Средние века

Джулия де Вольф Аддисон

Arts and crafts in the Middle Ages

a description of mediaeval workmanship in several of the departments of applied art, together with some account of special artisans in the early Renaissance

Julia de Wolf Addison



The Project Gutenberg eBook of Arts and crafts in the Middle Ages.

Эта электронная книга предназначена для бесплатного и почти без ограничений использования любым человеком в Соединенных Штатах и большинстве других стран мира. Вы можете копировать, дарить или повторно использовать ее на условиях Лицензии Проекта Гутенберга, прилагаемой к этой электронной книге или размещенной на сайте www.gutenberg.org. Если вы находитесь не в Соединенных Штатах, то перед использованием этой электронной книги вам придется ознакомиться с законодательством страны, в которой вы находитесь.

Название: Искусство и ремесла в Средние века

Описание средневекового мастерства в некоторых областях прикладного искусства, а также некоторые сведения об особых ремесленниках в эпоху раннего Возрождения

Автор: Джулия де Вольф Аддисон

Дата выхода: 19 апреля 2006 [eBook #18212]

Язык: Английский

Кредиты: Электронный текст подготовлен Робертом Дж.

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА "ИСКУССТВО И РЕМЕСЛА В СРЕДНИЕ ВЕКА" ***

Электронный текст подготовлен Робертом Дж.

ПРИМЕРЫ ЦЕРКОВНОЙ РАБОТЫ ПО МЕТАЛЛУ

Искусство и ремесла в Средние века

Описание средневекового мастерства в некоторых областях прикладного искусства, а также некоторые сведения об особых ремесленниках в эпоху раннего Возрождения

Джулия де Вольф АДДИСОН

Автор книг "Искусство дворца Питти", "Искусство Национальной галереи", "Классические мифы в искусстве" и др.

ВВЕДЕНИЕ

Всеобщий и живой интерес к возрождению искусств и ремесел в Америке - это знак, полный надежд и радости для тех, кто работает в сфере так называемых малых искусств. На каждом шагу можно прочитать о том, как сильно Рёскин и Моррис повлияли на ремесла: как сильно эти люди и их соратники изменили внешний вид наших улиц и домов, наши материалы, текстиль, посуду и все другие полезные вещи, в которых можно шокировать или порадовать эстетический вкус, не влияя при этом на ценность этих предметов по их прямому назначению.

В этой связи интересно заглянуть в прошлое, особенно в те века, известные как Средневековье, когда ремесла процветали в особом совершенстве, и увидеть своими глазами, как эти ремесла развивались, и что именно представляли собой эти искусства. Многие люди заученно говорят о восхитительном возрождении ремесел, не имея четкого представления о первоначальных процессах, которые возвращаются в народную моду. Сам Уильям Моррис, хотя и был великим духом современности и реформатором, чувствовал необходимость основы исторических знаний для всех работников. "Я не думаю, - говорит он, - что кто-либо, кроме человека с высочайшим гением, мог бы сделать что-либо в наши дни без изучения древнего искусства, и даже он был бы сильно затруднен, если бы ему этого не хватало". Таким образом, для изучения прогресса художественных ремесел Средневековья необходимо обратиться к первоисточникам, которые обычно хранятся для нашего назидания в огромных томах, недоступных для большинства читателей, и редко содержат информацию, которая может понравиться обычному человеку. Существует очень мало книг, посвященных искусствам и ремеслам старого времени, которые были бы приспособлены для информирования тех, кто не имеет намерения заниматься этими искусствами, но хочет понять и оценить примеры, которые они видят в многочисленных музеях или на выставках, а также в путешествиях за границу. Существует множество видов декоративно-прикладного искусства, с которыми ежедневно сталкивается турист, но которые не производят на него никакого впечатления и не несут для него никакого смысла, просто потому, что он никогда не задумывался над темой их происхождения и создания. Изучив однажды тему исторической резьбы, работы по металлу, вышивки, гобелена или иллюминации, человек уже не сможет не смотреть на эти вещи с разумным интересом и гораздо большим удовольствием.

До середины девятнадцатого века искусство считалось роскошью для богатых дилетантов, люди мало слышали о нем и меньше думали. Посуда и мебель среднего класса создавались только с целью утилитарности; бытовало мнение, что красивые вещи стоят дорого, и экономная домохозяйка, у которой не было денег на безделушки, никогда не задумывалась о таких вещах, как художественный абажур или хорошо раскрашенная диванная подушка. Декоративное искусство хорошо определено мистером Расселом Стерджисом: "Изящное искусство, применяемое для того, чтобы сделать красивым или интересным то, что сделано для утилитарных целей".

У многих людей сложилось впечатление, что чем более богато украшено изделие, тем больше труда было вложено в него. Более ошибочного представления не существует. Тщательная полировка для обеспечения красивых ровных поверхностей или аккуратного соединения деталей между собой бесконечно сложнее, чем добавление пышного литья, чтобы скрыть неуклюжую работу. Конечно, некоторые виды отделки требуют больших усилий и труда; но сам факт, что изделие украшено, не говорит о том, что на его выполнение было затрачено больше времени и средств, чем если бы оно было простым, - нередко многие часы были сэкономлены благодаря тому, что дефекты были скрыты дешевым орнаментом. Как часто можно увидеть, что простой стул с простой спинкой стоит дороже, чем стул с искусной

резьбой! Причина в том, что простой стул был сделан из приличного куска дерева, а богато украшенный - из плохого куска, да еще и с узором, чтобы отвлечь внимание от некачественного материала, из которого он сделан. Чем мягче и беднее дерево, тем глубже можно было пробить его одним ударом. Тот же принцип действует многих работах по металлу. Хлипкие кусочки столового серебра с дешевыми рисунками цветов или фруктов прикрепляются к плохо обработанным поверхностям, в то время как работа по изготовлению такого куска тарелки с гладкой поверхностью увеличила бы его стоимость в три или четыре раза.

Ремесло может легко обходиться без искусства и при этом служить своей цели; союз двух ремесел - это средство доставить удовольствие, а также принести пользу. Но ошибочно полагать, что если дизайн художественный, то его техническое воплощение менее важно. Нередко нам всучивают любопытные изделия, обозначенные как украшения "Искусства и ремесла", в которых ни искусство, ни ремесло не играют своей полной роли. Искусство заключается не только в оригинальном, необычном или непривычном дизайне; ремесло не означает обработку серебра молотком так, чтобы были видны следы от молотка; лучшее искусство - это то, которое создает изящный и уместный дизайн, независимо от того, поразительно ли он нов или нет, а лучший мастер настолько искусен, что способен, так сказать, выйти за пределы следов от молотка и создать с помощью молотка поверхность, столь же гладкую и гораздо более совершенную, чем та, что получается с помощью наждака и шлифовального станка. Некоторые люди считают, что "искусство и ремесло" означает сочетание, позволяющее скрыть плохую работу под маской эстетического эффекта. Труд не должен идти вперед вслепую, без искусства, а искусство не должно действовать только ради достижения красоты без пользы, - другими словами, между трудом и искусством должен быть союз.

Один из принципов, который должны отстаивать ремесленники, - уважение к собственным инструментам: откровенное признание методов и орудий, используемых при изготовлении любого изделия. Если речь идет о стуле, и он действительно собирается с помощью гнезд и нагелей, пусть эти конструктивные необходимости будут на виду, и не пытайтесь скрыть средства, с помощью которых достигается результат. Сделайте необходимую особенность красотой, а не позором.

Забавно наблюдать, как фермер из Новой Англии строит забор. Он начинает с хороших кедровых столбов - прекрасных, толстых, прочных бревен, которые, по крайней мере, настоящие и красивые настолько, насколько кедровые столбы способны быть красивыми. Вы думаете: "Ах, это будет хороший, не вызывающий возражений забор". Но вот, как только столбы установлены, он аккуратно кладет вертикально перед каждым плоскую доску, чтобы прохожий мог подумать, что он совершил подвиг, сделав забор из плоских реек, и таким образом скрыл единственную положительную и привлекательную черту своего забора. Похоже, он испытывает некий скрытый страх перед признанием того, что использовал настоящий материал!

На современной двери необходимо установить засов. Вместо того чтобы прикрепить железную или латунную пластину, которая сама по себе является декоративным элементом на таком пустом месте, как поверхность двери, плотник вырезает кусок дерева из края двери, утапливает засов так, чтобы не было видно ничего, кроме крошечной бессмысленной латунной ручки, и считает, что он выполнил очень аккуратную работу. Сравните этот метод с методом средневекового слесаря, а результат - с его большим железным засовом , и если вы не можете оценить разницу, как в принципе, так и в результате, я рекомендую пройти курс изучения исторического искусства, пока вы не убедитесь в этом. С другой стороны, не

обязательно доводить свой артистизм до такой степени, чтобы построить забор из одних только кедровых бревен, соприкасающихся друг с другом, или покрыть всю свою дверь меандром из кованого железа, завершающимся маленьким засовом. Восторженные последователи движения "Искусство и ремесла" часто впадают в болезненные крайности. *Признание* материала и метода не означает *демонстрацию* метода и материала, несоразмерных с требованиями конструируемого изделия. Как и в других видах культуры, для получения удовлетворительного результата необходимы баланс и разумность.

Но если ремесленник обладает эстетским инстинктом и способностями, он заслуживает поздравлений, которые Уильям Моррис адресовал студентам Бирмингема, сказав им, что они являются одними из самых счастливых людей во всей цивилизации - "людьми, чья необходимая повседневная работа неотделима от их величайшего удовольствия".

Художник средневековья обычно был еще и ремесленником. Он не довольствовался созданием одних только эскизов, а затем передавал их людям, чьи руки были обучены их исполнению, но брал свои собственные эскизы и воплощал их в жизнь. Таким образом, дизайнер приспосабливал свой рисунок к требованиям материала, а ремесленник обязательно сочувствовал проекту, поскольку он был его собственным. В результате получалась гармония замысла и исполнения, которой часто не хватает, когда два человека с разными вкусами создают один предмет. Любке подводит итог талантам средневекового художника следующим образом: "Художник мог создавать панно с гербами для военных из знатного рода, а также набожные панно с изображением святого или условной сценой из Писания для жены знатного человека. Той же кистью и на большем панно он мог создать большую священную картину для монастыря за углом, а более тонким карандашом и более деликатным прикосновением - расписать пергаментные листы миссала" и так далее. Если нужно было изготовить художественное глиняное блюдо, художник обращался к гончарному кругу и печи. Если требовалась филигранная корона, он брался за инструменты для работы с металлом и ювелирными изделиями.

Редгрейв сформулировал отличную максиму для общего руководства дизайнеров в других видах искусства, кроме законного создания картин. Он говорит: "Картина должна быть независима от материала, только мысль должна управлять ею; в то время как в украшении материал должен быть одним из проводников мысли, его использование должно управлять дизайном". Это показывает разницу между декором и живописным искусством.

В разговорах о современном искусстве часто приходится слышать о "конвенциональном". Что это значит, знают немногие, кто имеет это слово в своем словаре. Как однажды определил его профессор Мур, оно вовсе не относится к произвольной теоретической системе, а является инстинктивным. Оно означает подчинение тем рамкам, в которых работает художник. По-настоящему величайшими мастерами искусства всех были те, кто осознавал ограниченность материала, который они использовали. Некоторые из самых умных соблазнились очарованием преодоления препятствий, пытаясь заставить железо делать то, что свойственно только дереву, или заставить литую бронзу быть похожей на картину, или сбрасывать со счетов все заслуги прекрасной вышивки, пытаясь сделать ее похожей на картину. Но это экзотика, это мастера, которых сбил с пути ложный импульс, которые уважают трудность больше, чем уместность, войну больше, чем мир! Ни одно сложное и мучительное произведение Челлини не сравнится с величественным великолепием Пала д'Оро; ворота Гиберти во Флоренции, хотя и представляют собой чудесный *tour de force*, не так приятны, как великий коронарный канделябр из Хильдесхайма. Как правило, мы обнаруживаем, что мастера Средневековья были лучшими художниками, чем мастера эпохи Возрождения, потому что с мастерством в использовании материала

всегда возникает соблазн сделать его имитирующим какой-то другой материал, тем самым теряя его индивидуальность в результате искажения, которое может быть любопытным и интересным, но неуместным. Нам всем нравится смотреть на акробатов на сцене, но было бы больно видеть, как они изгибаются в креслах в нашей гостиной.

Истинный дух, который пытается привить искусство и ремесла, был найден во Флоренции, когда великие художники обратили свое внимание на манипуляции с предметами повседневного использования: Бенвенуто Челлини был готов делать солонки, Сансовино - работать над чернильницами, Донателло - над рамами для картин, а Поллажуоло - над подсвечниками. Чем больше наши ведущие художники осознают необходимость своего внимания к малым искусствам, тем ближе мы достигнем подлинного союза между искусством и ремеслом.

Аббат Тексье, подводя итог этой гармонии между искусством и ремеслом в Средние века, сказал: "В те времена искусство и производство были смешаны и отождествлены; искусство приобрело благодаря этому родству большую практическую пользу, а производство - много оригинальной красоты". И тогда ценность для художника почти не поддается исчислению. Тратить жизнь на добывание средств к существованию - значит лишать себя всякого удовольствия. Использовать свою жизнь по назначению - жить каждый день с удовольствием, занимаясь полезным делом, - вот единственное, что стоит того. Жизнь ремесленника - это постоянное ежедневное воплощение конечного идеала человека, который тратит все свое время и силы на приобретение богатства, чтобы когда-нибудь (а он может так и не дожить до этого дня) получить возможность распоряжаться своим временем и использовать его по своему усмотрению. В жизни человека, чья работа является отдыхом и выражает его индивидуальность, накоплен капитал.

В книге такого объема невозможно рассказать о каждом искусстве или ремесле, которым занимались средневековые рабочие. Но в будущем я надеюсь отдельно рассмотреть керамику, стекло в его различных формах, искусство гравировки и печати, а также некоторые из многих других, которые добавили так много к удовольствию и красоте цивилизованного мира.

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА

ВВЕДЕНИЕ

I. Золото и серебро

II. Ювелирные изделия и драгоценные камни

III. Эмаль

IV. Другие металлы

V. Гобелены

VI. Вышивки

VII. Скульптура из камня (Франция и Италия)

VIII. Скульптура из камня (Англия и Германия)

IX. Резьба по дереву и слоновой кости

X. Инкрустация и мозаика

XI. Иллюминация книг

Библиография

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Примеры церковной обработки металла
Корона Карла Великого
Крест и подсвечники Бернварда, Хильдесхайм
Потир Бернарда, Хильдесхайм
Корона в Хильдесхайме. (деталь)
Реликварий в Орвието
Ложки для апостолов
Ручки для ножей из слоновой кости с портретами королевы Елизаветы и Якова I. Англия
Кубок доярки
Саксонская брошь
Брошь "Тара
Колокол святого Патрика
Сокровище Герразара
Еврейское кольцо
Хрустальные флаконы, собор Святого Марка, Венеция
Кубок из сардоникса, XI век, Венеция
Немецкая эмаль, XIII век
Эмалированная золотая обложка для книги, Сиена
Деталь; Храм Трех королей, Кельн
Пакс Финигуэрры, Флоренция
Итальянский эмалированный козёл, XIV век
Петля из кованого железа, Франкфорт
Двери Бискорнета в Париже
Кованое железо из Барджелло, Флоренция
Мавританские ключи, Севилья
Доспехи. Показывают, как почта превращается в пластину
Дамасский шлем
Мавританский меч
Эмалированный доспех
Конкурсная группа Брунеллески
Конкурсная панель Гиберти
Купель в Хильдесхайме, XII век
Портретная статуэтка Петра Вишера
Медный "комендантский час"
Стук святилища, Даремский собор
Англосаксонское распятие из свинца
Деталь, гобелен из Байе
Фламандский гобелен, "Блудный сын"
Гобелен, изображающий Париж XV века
Вышивка на холсте, XVI век, Музей Южного Кенсингтона
Деталь Сайонского конуса
Далматик Карла Великого
Вышивка, 15 век, Кельн
Резная столица из Равенны
Кафедра Николы Пизано, Пиза
Гробница сына Людовика Святого, Сен-Дени

Резьба вокруг хора Амбулатория, Шартр
Гротеск из Оксфорда, известный в народе как "Отступник"
Беверлийские менестрели
Церковь святого Лоренца, Нюрнберг, с изображением пикса Адама Крафта и висячего медальона работы Вейта Штосса
Рельеф работы Адама Крафта
Пикс из резного дерева, XIV век
Кабинка Мизерере; ремесленник за работой
Кабинка Мизерере, Эли; Ной и голубь
Кабинка Мизерере; Судьба жены-алеута
Скиния из слоновой кости, Равенна
Рождество Христово; резьба по слоновой кости
Пастырский посох; слоновая кость, Германия, XII век
Зеркальный шкаф из слоновой кости; начало 14 века
Зеркальный шкаф из слоновой кости, 1340 год
Шахматная фигура из Льюиса
Мраморная инкрустация из Лукки
Деталь мостовой, баптистерий, Флоренция
Деталь тротуара, Сиена; "Фортуна", Пинтуриккьо
Амвон в Равелло; образец мозаики Космати
Мозаика из Равенны; Феодора и ее свита, XVI век
Мозаика в барельефе, Неаполь
Писец за работой; рукопись XII века
Деталь из Даремской книги
Узор из плюща из французской рукописи XIV века
Средневековая иллюминация
Карикатура на епископа
Иллюстрация Герарта Давида из Брюгге, 1498 г.; Святая Варвара
Хоровая книга, Сиена
Деталь из итальянской хоровой книги

ИСКУССТВО И РЕМЕСЛА В СРЕДНИЕ ВЕКА

ГЛАВА I

ЗОЛОТО И СЕРЕБРО

Рабочего, занимающегося металлами, обычно называют кузнецом, будь то медник или золотых дел мастер. Этот термин имеет саксонское происхождение и происходит от выражения "тот, кто кует". Металл обычно ковался силой ударов, за исключением тех случаев, когда процесс литья изменял это.

Битые изделия паялись с самых ранних времен. Египтяне, очевидно, понимали, как использовать припой, так как Евреи получили от них знания о подобных вещах, и в книге Исаии xli. 7, встречается отрывок: "Так плотник ободряет золотых дел мастера, и тот, кто выравнивает молотом, того, кто бьет по наковальне, говоря: "Это готово к пайке"". В Библии постоянно встречаются упоминания о таких искусствах работы с металлом, которые преобладают в наше время: "Из битой работы сделал он подсвечники", Исход. В украшениях скинии мастер Бецалеил "сделал двух херувимов из золота, выбитых из одного куска, который он сделал".

О том, как золото собирали, несмотря на превратности , рассказывает Плиний: "У дардоев муравьи размером с египетского волка и кошачьего окраса. Индейцы собирают золотую пыль, выброшенную муравьями, когда те спят в своих норах летом; но если эти животные просыпаются, они преследуют индейцев и, хотя те сидят на самых быстрых верблюдах, догоняют и разрывают их на куски".

Другая легенда связана с блаженным святым Патриком, благодаря заступничеству которого, как предполагается, всем кузнецам была дарована особая благодать. В молодости святой Патрик был рабом. Старая легенда рассказывает, что однажды кабан рыскал по полю и принес кусок золота; Патрик принес его к кузнецу, и тот сказал: "Это не что иное, как припой. Отдай его мне". Но потом он принес его кузнецу, и тот сказал ему, что это золото; и за это золото он купил себе свободу". "И с тех пор, - продолжает история, - кузнецам везет, они берут деньги каждый день и никогда не остаются без работы, а что касается лудильщиков, то все люди против них!"

В Средние века ремесла и искусства обычно защищались путем создания гильдий и братств. Эти организации практически осуществляли патентное право на свою профессию, и с нарушениями было легче справиться, а мошенничество легче разоблачить благодаря совместным усилиям ремесленников. Таким образом, ювелиры и серебряники были защищены в Англии и Франции, а также в большинстве ведущих европейских художественных центров. Проба чистого золота проводилась "шестью наиболее осмотрительными ювелирами", которые ходили и следили за количеством используемого сплава; "золото стандарта Парижского прикосновения" - французский термин для обозначения металла требуемой чистоты. Любой ювелир, использующий поддельные камни или фальсифицирующий свою профессию, наказывался "тюремным заключением и выкупом по желанию короля". Поступали жалобы на то, что мошенники "покрывают олово серебром так искусно... что одно и то же невозможно обнаружить или отделить, и таким образом продают олово за чистое серебро, к большому ущербу и обману нас". Такое положение вещей в конце концов привело к принятию клейма Холла, которое до сих пор можно увидеть на каждом куске серебра, означающего, что оно признано чистым уполномоченными органами.

Ювелиры Франции вобрали в себя несколько других вспомогательных искусств, были сильны и влиятельны. В государственных процессиях ювелиры занимали первое место, несли королевский балдахин, когда в церемонии участвовал сам король, несли святыню Святой Женевьевы, когда она выносилась на большие торжества.

Согласно причудливой формулировке того времени, ювелирам запрещалось золотить или серебрить любые изделия из меди или лата, если они не оставляли открытой часть оригинала, "у подножия или в другой части,... чтобы человек мог видеть, из чего сделана вещь, чтобы избежать вышеупомянутого обмана". Этот закон был принят в 1404 году.

Многие из великих художественных школ Средневековья были основаны при многочисленных монастырях, разбросанных по всем европейским странам и в Англии. Правило святого Бенедикта верно в отношении правильного посвящения художника: "Если в монастыре есть художники, пусть они занимаются своим ремеслом со смирением и благоговением, если только настоятель прикажет им. Если же кто-либо из них возгордится мастерством, которое он имеет в своем ремесле, потому что ему кажется, что таким образом он приобретает что-то для монастыря, пусть он будет удален из него и больше не занимается им, если только, смирившись, аббат не разрешит ему". Ремесло без прививок стало лейтмотивом средневекового искусства.

У короля Альфреда была монастырская художественная школа в Ательни, в которую он собрал "монахов всех мастей со всех концов". Это объясняет греческий тип работ, созданных в это время, и, скорее всего, итальянское влияние в раннем британском искусстве. Король и сам активно занимался ремеслами, ведь Ассер говорит нам, что он "продолжал, во время своих частых войн, обучать своих золотых дел мастеров и ремесленников всех видов".

В старой энциклопедии Бартоломью Англикуса "Свойства вещей" дается оригинальное определение золота и серебра в соответствии с представлениями времен этого писателя. О золоте он говорит, что "в его составе больше печали серы, чем воздуха и влаги зыбучего серебра, и поэтому золото более печально и тяжело, чем серебро". О серебре он замечает: "Хотя серебро и белое, но оно делает черные линии и штрихи на теле, которое им украшено".

Марко Поло говорит, что в провинции Каразан "реки дают большое количество промытого золота, а также твердого, а на горах находят золото в жилах, и они дают один фунт золота за шесть фунтов серебра".

Рабочие, занимающиеся золотом или серебром, обычно используют один из двух методов - литье или битье, в сочетании с тонкой отделкой, чеканкой и полировкой. Технические процессы интересно описаны авторами старых трактатов о различных искусствах. В самом раннем из них, написанном монахом Теофилом в одиннадцатом веке, мы имеем самые наглядные описания процессов, очень похожих на те, что используются сейчас. Наивный монастырский наставник в своем предисловии увещевает своих последователей к честности и усердию в добрых делах. "Искусный в искусстве пусть не превозносится, - говорит Феофил, - как будто получил от себя, а не откуда-то еще; но пусть смиренно благодарит Господа, от Которого все получено". Затем он советует ремесленнику серьезно изучить следующую книгу, рассказывая о богатстве наставлений, которые в ней можно найти; "там ты узнаешь все, что угодно... что Тоскана знает о мозаичной работе или о разнообразии эмалей, что Аравия демонстрирует в работе плавления, пластичности или чеканки, что Италия украшает золотом... что Франция любит в дорогом разнообразии окон; что трудолюбивая Германия одобряет в работе из золота, серебра или меди, и железа, из дерева и камней". Неудивительно, что власти теряются в догадках относительно родины разностороннего Теофила! Пообещав все эти восхитительные вещи, старый добрый монах продолжает: "Итак, действуй, благонамеренный человек,... поспеши завершить со всем тщанием твоего ума те вещи, которых еще не хватает среди утвари дома Господня", и перечисляет различные предметы церковной утвари, использовавшиеся в Средние века.

Феофил дает указания относительно рабочего помещения, скамеек, за которыми должны сидеть кузнецы, а также подробнейшие технические рецепты "инструментов для выжигания", для соскабливания, обработки напильником и так далее, пока мастерская не будет оснащена всеми необходимыми инструментами. В те времена художники начинали с самого начала. Не было "Виндзоров и Ньютонов", не было хороших мастеров по изготовлению делителей и Т-квадратов, к которым можно было бы обратиться; все инструменты должны были быть изготовлены самим человеком, который собирался их использовать.

Посмотрим, как Феофил, подготовив инструменты, приступает к изготовлению потира. Сначала он кладет серебро в тигель, а когда оно становится жидким, переливает его в форму, в которой находится воск (очевидно, это процесс "cire perdu", знакомый литейщикам всех времен), а затем говорит: "Если по какой-то небрежности случится, что расплавленное серебро окажется не целым, отливайте его снова, пока оно не станет целым". Этот процесс литья одинаково применим ко всем металлам.

Феофил инструктирует своего мастера, как сделать ручки потира следующим образом: "Возьми воск, сделай из него ручки и выгравируй на них драконов, или животных, или птиц, или листья - все, что пожелаешь. Но на вершине каждой ручки поместите немного воска, круглого, как тонкая свеча, длиной в полпальца... этот воск называется воронкой..... Затем возьмите немного глины и тщательно обмажьте ручку, чтобы впадины скульптуры были заполнены..... Затем поставьте эти формы возле углей, чтобы, когда они нагреются, можно было вылить воск. Вынув его, расплавьте серебро... и отливайте в том же месте, где вы вылили воск. А когда они остынут, выньте глину". О том, что массивные серебряные ручки находятся внутри, вряд ли стоит говорить.

При литье по методу "cire perdu" Бенвенуто Челлини предупреждает, что нужно остерегаться, чтобы не разбить тигель: "Как только вы хорошенько расплавили серебро, - говорит он, - и заливаете его в форму, тигель разбивается, и все ваши труды, время и старания пропадают!" Он советует завернуть его в прочную ткань.

Процесс ретуширования сегодня во многом такой же, как и всегда. Металл крепится на цемент, и рисунок частично выбивается снаружи; затем цемент расплавляется, и рисунок более детально обрабатывается изнутри. Феофил рассказывает, как подготовить серебряный сосуд к нанесению рисунка. Дав рецепт своего рода смолы, он говорит: "Расплавьте этот состав и наполните сосуд доверху. А когда он остынет, изобразите... что пожелаете и, взяв тонкий вязкий инструмент и маленький молоточек, легкими ударами создайте вокруг него то, что вы изобразили". Этот процесс практически, в более широком масштабе, представляет собой то, что Челлини называет "миниатюрой". Челлини превозносит Карадоссо выше всех остальных в этой работе, говоря: "Именно в том, что золото получилось таким одинаковым по всей поверхности, я никогда не знал человека, который бы превзошел Карадоссо!" Он рассказывает, как важна эта одинаковость поверхности, ведь если в процессе работы золото в одном месте становилось толще, чем в другом, невозможно было добиться идеальной отделки. Сначала Карадоссо делал восковую модель объекта, который ему предстояло изготовить, отливал ее из меди, а на нее укладывал тонкое золото, взбивая и лепя его по форме, пока маленький полый барельеф не был завершен. Работа велась деревянными и стальными инструментами небольшого размера, иногда надавливающими сзади, иногда спереди; "необходимо соблюдать особую осторожность, - пишет Челлини, - чтобы золото не раскололось". После того как модель была доведена до такой степени рельефности, которая подходила для проекта, нужно было с большой осторожностью продлить золото дальше, чтобы вписать головы и руки в особый рельеф. В те времена всю золотую пленку помещали в печь и обжигали до тех пор, пока золото не начинало разжижаться, и тогда его нужно было удалить. Челлини сам изготовил медаль для Джироламо Маретты, изображающую Геркулеса и льва; фигуры были настолько рельефными, что касались земли лишь в нескольких местах. Челлини с гордостью сообщает, что Микеланджело сказал ему: "Если бы эта работа была сделана в большом количестве, будь то из мрамора или бронзы, и с таким же изысканным дизайном, как эта, она поразила бы весь мир; и даже в своем нынешнем размере она кажется мне настолько прекрасной, что я не думаю, что даже ювелир древнего мира создал что-либо, способное сравниться с ней!" Челлини говорит, что эти слова "сковали его" и значительно усилили его честолюбие. Он также описывает атлас, который он сделал из кованого золота, чтобы поместить его на фон из лазурита: он был сделан очень рельефно, используя крошечные инструменты, "работая прямо в руках и ногах, и делая все одинаковой толщины". Пуговица для папы Климента также была весьма *искусной*; по его словам, "эти работы часто тем сложнее, чем они меньше". На ней был изображен Всевышний, восседающий на большом бриллианте; вокруг него - "множество веселых маленьких ангелов", некоторые из которых были полностью рельефными. Он описывает, как начал с

плоского листа золота и работал постоянно и добросовестно, постепенно придавая ему форму, пока, используя то один инструмент, то другой, не овладел материалом, "пока в один прекрасный день Бог-Отец не предстал в круглом виде, прекраснейший на вид". Челлини был настолько искусен в этом искусстве, что "вырезал рельефно своими пуансонами около пятнадцати маленьких ангелов, даже не припаяв ни малейшей прорехи!". Застежка была украшена "маленькими улитками, масками и прочими приятными мелочами", что говорит нам о том, что Бенвенуто был настоящим сыном Ренессанса, и что его дизайн не был равен его способностям как ремесленника.

Метод формирования серебряной вазы Челлини был очень мудрым. Изначально серебряная пластина должна была быть раскалена докрасна, "не слишком, ибо тогда она треснет, - но достаточно, чтобы сжечь некоторые маленькие зерна, брошенные на нее". Затем ее прикрепляли к колу и ударяли молотком по центру, пока она постепенно не начинала приобретать выпуклую форму. Затем, постоянно держа в поле зрения центральную точку с помощью компаса, от нее он начертил "ряд концентрических кругов на расстоянии примерно в полпальца друг от друга", а молотком, начиная от центра, ударял так, чтобы "движение молотка было в форме спирали и следовало за концентрическими кругами". Важно было сохранить форму очень ровной по всему периметру. Затем вазу били молотком изнутри, "пока она не стала одинаково пузатой по всему периметру", после чего таким же способом формировали горлышко. Затем, чтобы украсить вазу, ее наполняли смолой и прорисовывали рисунок на внешней стороне. Когда требовалось выбить орнамент изнутри, вазу очищали, переворачивали на острие длинного "рыльца", закрепленного в наковальне, и били так, чтобы острие вдавилось изнутри. Вазу часто приходилось наполнять смолой и опорожнять таким образом несколько раз за время ее строительства.

Бенвенуто Челлини был одним из величайших деятелей искусства всех времен. Причудливость эстетского темперамента нигде не нашла лучшего воплощения, чем в его жизни и трудах. Но как производитель художественных вещей он стал большим разочарованием. Слишком разносторонний, чтобы быть высшим специалистом, он гораздо интереснее как человек и ремесленник, чем как дизайнер. Техническое мастерство у него было в уникальном изобилии. И еще одна способность, за которую он не всегда получает должную похвалу, - это его дар передавать свои знания. Его трактаты, содержащие ценную информацию о методах работы, менее знакомы большинству читателей, чем его увлекательная биография. Эти трактаты, или инструкции для ремесленников, полны пикантности и очарования, характерных для других его работ. Невозможно перейти от рассмотрения более смелых металлических работ к изучению изящного искусства ювелира без взгляда на Бенвенуто Челлини.

Вступление к "Трактатам" начинается наивно: "К написанию книги меня побудило знание того, как любят люди слушать все новое". Это, а также другие причины побудили его "написать о прекраснейших секретах и чудесных методах великого искусства золотых дел мастера".

Франциск I действительно высоко ценил Челлини. Увидев одну из его работ, его величество поднял руки и воскликнул, обращаясь к маршалу Франции: "Я приказываю вам отдать первое доброе жирное аббатство, которое освободится, нашему Бенвенуто, ибо я не хочу, чтобы мое королевство было лишено подобного ему".

Бенвенуто описывает процесс изготовления филигранной работы, принцип которой заключается в том, что тонкая проволока наматывается на плоскую так, чтобы образовывать узоры с интересной и разнообразной поверхностью. Филигрань довольно распространена

до сих пор, и любой, кто проходил по крутой улице ювелиров в Генуе, знаком с большинством ее современных форм. Челлини говорит: "Хотя многие занимались этим искусством, не делая сначала рисунков, потому что материал, из которого они работали, был так легко обрабатываем и податлив, но те, кто сначала делал рисунки, делали лучшие работы. Теперь прислушайтесь к тому, как следует заниматься этим искусством". Затем он дает указание, чтобы мастер приготовил проволоку трех размеров и несколько маленьких золотых гранул, которые делаются путем отрезания коротких отрезков проволоки, а затем подвергаются сильному нагреву, пока не станут похожими на маленькие круглые бусинки. Затем он объясняет, как мастер должен скрутить и сформовать тонкую проволоку и аккуратно нанести маленькие гранулы, чтобы получился изящный узор, обычно какой-нибудь флористической формы. Когда проволочные цветы и листья были сформированы удовлетворительным образом, на них наносился каучуковый трагакант, чтобы удержать их на месте до окончательной пайки. Припой был в виде порошка, и его нужно было насыпать "столько, сколько хватит,... и не больше"... это количество припоя могло быть определено только опытом художника. Затем последовал обжиг готовой работы в маленькой печке; здесь Бенвенуто совершенно не знает, как объясниться: "Слишком сильный нагрев сдвинет с места проволоку, которую вы сплели, - говорит он, - правда, в письменном виде рассказать об этом совершенно невозможно; я могу объяснить все на словах, а еще лучше - показать вам, как это делается, - все равно идемте, попробуем продолжить, как начали!"

Иногда тиснение выполнялось путем прижимания тонких листов металла к деревянной резьбе, подготовленной для этой цели, так что в результате получался рельефный серебряный узор, который, будучи заполненным смолой или свинцом, мог сойти за образец работы репуссе. Нет нужды говорить, что сегодня на дешевом серебре применяется еще более простая механическая форма прессования.

Вот и все о механических способах обработки этих металлов. Теперь мы рассмотрим некоторые из великих исторических примеров и заглянем в жизнь выдающихся мастеров по золоту и серебру в прошлом.

Одно из самых блестящих времен для производства произведений искусства из золота и серебра было, когда Константин, приняв христианство, перенес резиденцию правительства в Византию. Византийский орнамент особенно подходит для таких работ. Отличительной чертой между ранними греческими ювелирами и византийскими было то, что первые рассматривали в первую очередь линии, формы и тонкость исполнения, а вторые стремились к выразительности через цвет и фактуру, а не через тонкость отделки.

Византийские императоры любили золото в изобилии и в огромных масштабах. Они не довольствовались целомудренными кольцами и ожерельями, и даже золотыми коронами. Царские троны были из золота, их доспехи украшались драгоценным металлом, так же обогащались их колесницы. Даже дома богатых людей были обставлены драгоценной мебелью лучше, чем большинство церквей других народов, и каждая семья имела массивный серебряный стол, массивные вазы и тарелки.

Император Феофил, живший в девятом веке, был большим ценителем искусств. Его дворец был построен в арабском стиле, а над его троном искусные механики соорудили золотое дерево, на ветвях которого сидели многочисленные птицы, а у подножия - два золотых льва. Эти птицы были так устроены, что их можно было заставить петь, а львы еще и присоединялись к хору ревом!

Великим дизайнером Средневековья был Алкуин, учитель Карла Великого, живший с 735 по 804 год; под его руководством было построено множество прекрасных образцов церковной

пластины. Школа Алкуина, однако, была более известна в области иллюминации, и мы подробнее поговорим о его работах, когда займемся этой темой.

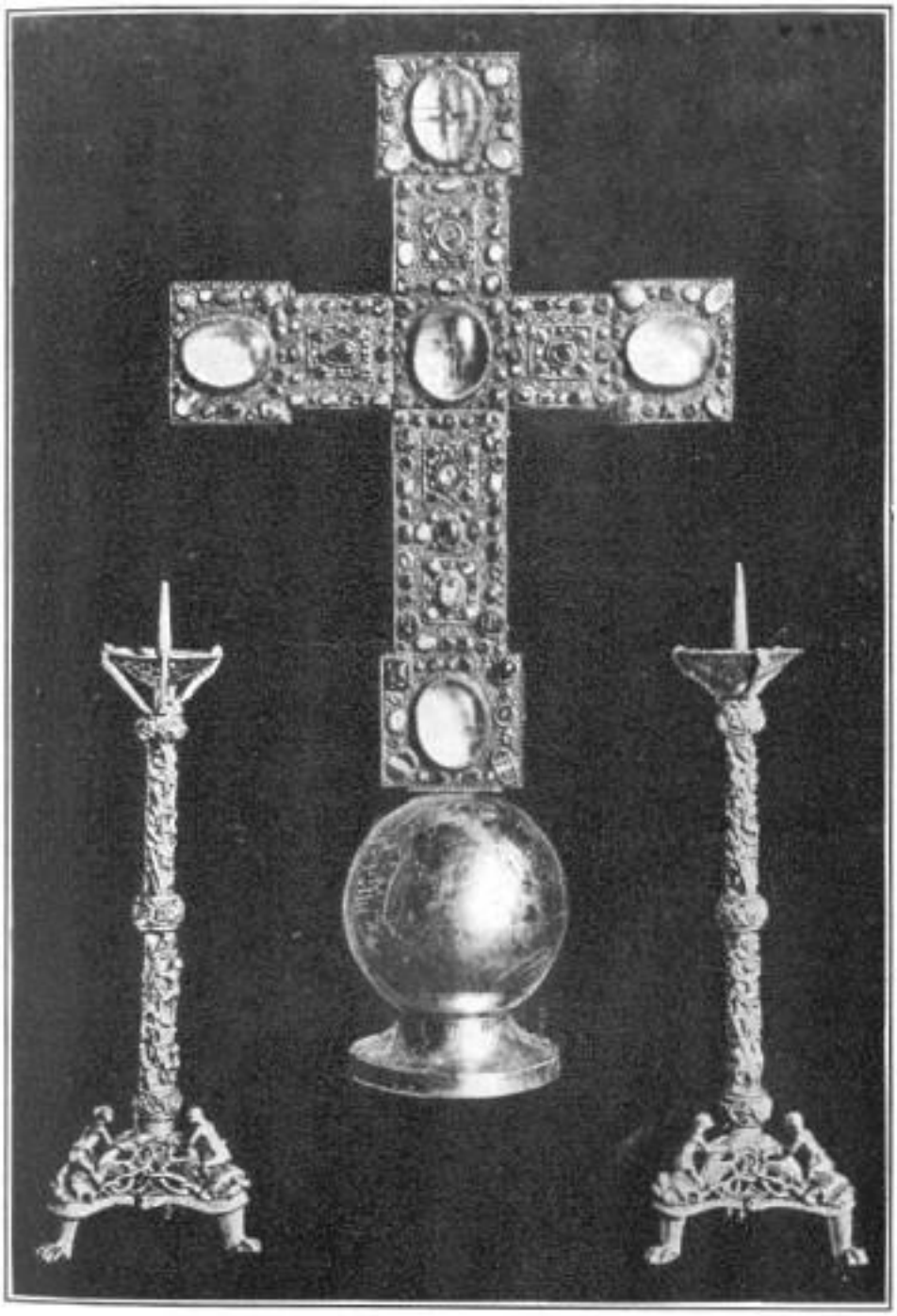
Другим выдающимся меценатом был аббат Одо из Клюни, который изначально предназначался для военной службы; но его посетило то, что Мейтланд описывает как "постоянную головную боль, которая с семнадцати до девятнадцати лет не поддавалась никакому медицинскому искусству", поэтому он и его родители, убежденные, что это было проявлением неодобрения Небес, решили посвятить свою жизнь религиозным занятиям. В 927 году он стал аббатом Клюни.

КОРОНА КАРЛА ВЕЛИКОГО

Примеры золотых дел мастеров девятого века редки. Судя по немногим существующим образцам, короне Карла Великого и прекрасному переплету Часослова Карла Смелого, можно подумать, что почти варварское богатство тесно уложенных драгоценностей было главным стандартом искусства того времени, а изящество форм и контуров было совершенно второстепенным. Гробница была разграблена в двенадцатом веке, и многие из ценных вещей, которыми он был окружен, были унесены. Трон был лишен золота, и сегодня его можно увидеть в Ахенском соборе - простое мраморное кресло, простое и величественное, с медными шарнирами, показывающими его конструкцию. Многие реликвии Карла Великого хранятся в сокровищнице в Ахене, среди прочих интересных предметов - кости правой руки императора в золотой ракете в виде кисти и руки. Созерцание останков правой руки Карла Великого спустя столетия вызывает трепет, когда вспоминаешь мечи и скипетры, которыми владел этот могучий член. Реликварий, содержащий правую руку

Карла Великого, - немецкой работы (конечно, более поздней, чем открытие гробницы), вероятно, между 1155 и 1190 годами. На его орнаменте изображены Фридрих Барбаросса и его предки.

Золотых дел мастеров нормандского периода в Великобритании немного, поскольку это было время строительства крупных сооружений, и, вероятно, мелкие искусства и личные украшения занимали второстепенное место.



КРЕСТ И ПОДСВЕЧНИКИ БЕРНВАРДА, ХИЛЬДЕСХАЙМ

Возможно, наиболее удовлетворительное представление средневекового искусства и ремесел, которое можно увидеть в одном городе, находится в Хильдесхайме: особое богатство остатков X века объясняется жизнью и примером раннего епископа Бернварда, который управлял престолом с 993 по 1022 год. Прежде чем стать епископом, Бернвард был

воспитателем молодого императора Оттона III. Он всю жизнь изучал искусство и был практичным ремесленником, работая основном с металлами, и воспитал гильдию последователей в кафедральной школе. Он был чрезвычайно разносторонним: один из великих гениев истории. Во время войны он был главнокомандующим в Хильдесхайме; он был путешественником, совершив паломничество в Рим и Париж, а также к могиле святого Мартина в Туре. Такая широкая культура была необычной для тех времен; из его активной жизни, полной творческих свершений, совершенно очевидно, что добрый епископ Бернвард не принадлежал к числу тех, кто ожидал, что конец света произойдет в 1000 году н. э. Из его работ в Хильдесхайме можно увидеть великолепные примеры. Школа золотых дел мастеров под его руководством была знаменита.

В 992 году он был возведен в сан епископа; Таугмар воздает ему должное, говоря: "Он был превосходным пером, хорошим художником, а как хозяйственник не имел себе равных". Более того, он "преуспел в механике не меньше, чем в свободных искусствах". На самом деле, посещение Хильдесхайма в наши дни доказывает, что именно этому человеку, жившему десять веков назад, Хильдесхайм обязан тем, что с точки зрения антиквара он является самым художественным городом Германии. Этот епископ оказал влияние на все отрасли искусства, причем настолько сильное, что город, в котором он жил, до сих пор полон его работ и личностей. Он был не только практиком в искусстве и ремеслах, но и коллекционером, создавшим целый музей для дальнейшего обучения студентов, которые с ним общались. Он украсил стены своего собора; большой канделябр, или корона, которая кружит над центральным нефом собора , был его собственным проектом и работой его последователей; а пасхальная колонна в соборе была из его мастерской, выполненная так восхитительно, как это возможно в любой век, и все же выполненная почти тысячу лет назад. Ни один епископ не заслуживал святости в большей степени и не внес более практического вклада в развитие Церкви. Папа Целестин III канонизировал его в 1194 году.

Бернвард происходил из знатной семьи. Его фигуру можно увидеть среди барельефов на прекрасном хоре в церкви святого Михаила в Хильдесхайме, что так близко подходит к портрету этого великого деятеля.

ПОТИР БЕРНВАРДА, ХИЛЬДЕСХАЙМ

Крест, выполненный собственными руками Бернварда в 994 году, представляет собой великолепную работу, с филигранью, покрывающей всю поверхность, украшенную драгоценными камнями *кабошон*, жемчугом и античными драгоценными камнями, с греческими божествами, вырезанными в инталии. Интересны и подсвечники святого Бернварда. Они сделаны из металла, состоящего из золота, серебра и железа, и великолепно выточены в массе животных и флористических форм, их очертания хорошо сохранены, а изящество вала и пропорций поражает. Частично это работа молотка, частично - резца. Они были похоронены вместе с Бернвардом и найдены в его саркофаге в 1194 году. Дидрон уподобляет их в использовании форм животных искусству мексиканцев; но мне они

кажутся более похожими на восхитительные немецкие романские работы, склоняющиеся скорее к некоторым энергичным ломбардским гротескам или даже к гротескам Арля и некоторых частей Франции, чем на ацтеков, на которых ссылается Дидрон. Маленькие лазающие фигурки, хотя у них, конечно, очень большие руки и ноги, все же наделены определенной энергичностью; все они производят впечатление действительно прилагающих усилия, - они пытаются взобраться, а не просто занимают места в листве. Во всех них много силы и энергии, и, хотя работа грубая и неровная, она мужественная. Она не отличается от работы на Глостерском подсвечнике в Южно-Кенсингтонском музее, который был изготовлен в двенадцатом веке.

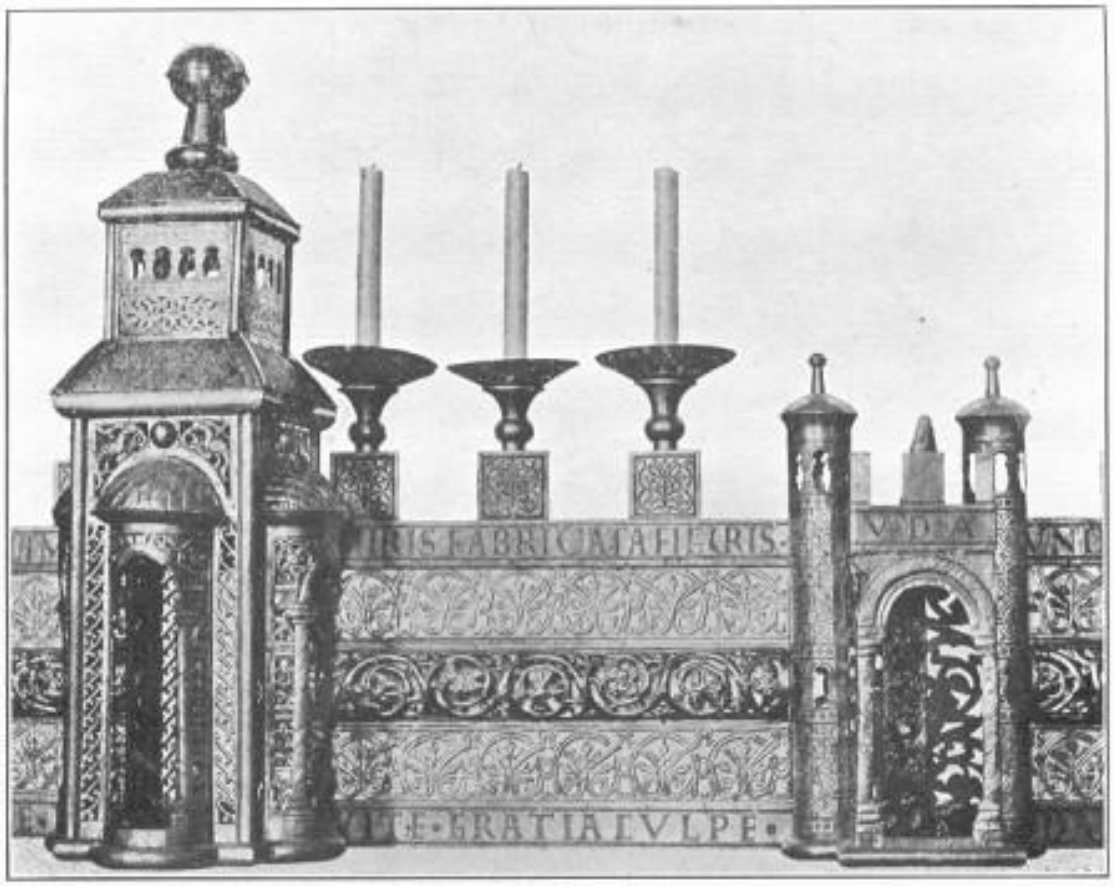
Потир Бернварда украшен античными камнями, некоторые из них резные. На ножке можно увидеть изображение трех Граций в их обычном состоянии наготы "без злого умысла".

Бернвард был также архитектором. Он построил восхитительную церковь Святого Михаила и ее монастырь. Он также руководил строительством важной стены на берегу реки в нижнем городе.

Когда в Гандесхайме наступили неспокойные времена, Бернвард поспешил в штаб-квартиру в Риме, чтобы договориться об улучшении отношений. В 1001 году он прибыл в начале января, и папа вышел ему навстречу, поцеловал его и пригласил остаться гостем в своем дворце. Выполнив свою дипломатическую миссию и нагрузившись всевозможными священными реликвиями, Бернвард вернулся на родину, но не слишком быстро, чтобы не увидеть кое-что в этой стране.

На книге, которую епископ Бернвард сделал и украсил в 1011 году, есть надпись: "Я, Бернвард, за свой счет написал этот кодекс и подарил его возлюбленному святому Божьему Михаилу. Да будет анафема тому, кто отчуждает его". Эта надпись тем интереснее, что является подлинным автографом Бернварда.

Его сменил Хезило и многие другие ученики. Эти люди создали прекрасную корону собора, которую я подробно иллюстрирую. Большие короны или круглые люстры висели в нефах многих соборов в Средние века. Лучшим образцом является собор в Хильдесхайме, великолепное кольцо которого достигает двадцати футов в поперечнике, поскольку оно подвешено на системе стержней и шаров в виде цепей. Вокруг него расположены двенадцать больших и двенадцать малых башен, которые, как предполагается, представляют собой небесный Иерусалим с его многочисленными особняками. В нем есть гнезда для семидесяти двух свечей. Детали его украшения очень великолепны и заслуживают внимательного изучения. Каждая маленькая башенка отличается архитектурной формой, а внутри нее можно увидеть статуи святых. Пронзительная серебряная работа на этой люстре так же прекрасна, как и все существующие средневековые образцы.



КОРОНА В ХИЛЬДЕСХАЙМЕ (ДЕТАЛЬ)

Великим лидером средневекового искусства во Франции был аббат Сугер из Сен-Дени. Сугер родился в 1081 году; он и его брат, Альвиз, епископ Арраса, оба были предназначены для епископата. В юности он провел десять лет в Сен-Дени в качестве ученого. Здесь он близко сошелся с принцем Людовиком, и эта дружба развилась в последующей жизни. Вернувшись в 1122 году из путешествия по Италии , он одновременно узнал о смерти своего духовного отца, аббата Адама, и о том, что сам был избран его преемником. Таким образом, в 1123 году он возглавил монастырь Сен-Дени. Этому способствовали его благородный характер, гений дипломатии и художественный талант. Он был министром Людовика VI, затем Людовика VII, а во время второго крестового похода стал регентом королевства. После этого Шугера стали называть Отцом своей страны, ведь он был мужественным советником, твердым и убедительным в спорах, так что король действительно руководствовался его советами. В то время как он издавал законы и организовывал крестовые походы, он также руководил ремесленными мастерскими и пропагандировал искусства в связи с жизнью Церкви. Святой Бернард осудил его за поощрение слишком роскошных ритуалов; Шугер дал характерный ответ: "Если древний закон... предписывал использовать золотые сосуды и кубки для возлияний и для приема крови баранов, то... насколько же больше золота, драгоценных камней и самых редких материалов мы должны посвящать тем сосудам, которые предназначены для хранения крови Господа нашего".

Шугер заказывал и сам изготавливал самые красивые предметы для святилища, а когда какой-либо сосуд, уже принадлежавший аббатству, был из дорогого материала, но не подходил по стилю, он заставлял его переделать. Интересным примером этого является некая античная ваза из красного порфира. В этой вазе не было ничего церковного; это был простой прямой греческий кувшин с двумя ручками по бокам. Сугер обработал ее как туловище орла, сделав голову и шею, возвышающиеся над ней, и когтистые лапы, на

которых она должна стоять, вместе с парящими крыльями, из чистого золота, и таким образом она превратилась в великолепный реликварий в виде царя птиц. Надпись на этой ампуле Сугера гласит: "Поскольку наш долг - преподносить Богу подношения из драгоценных камней и золота, я, Сугер, предлагаю эту вазу Господу".

Сугер всегда отстаивал идеалы в искусстве и характере. Он был смел в своих убеждениях, несмотря на упреки святого Бернарда. Вместо того чтобы использовать огромные суммы денег, имевшиеся в его распоряжении, для импорта византийских мастеров, он предпочел использовать свои средства и собственное влияние для развития местной французской школы мастеров.

Интересно обнаружить, что Шугер, среди многочисленных переделок и реставраций в Сен-Дени, включил некоторые работы святого Элоя в свои собственные композиции. Например, он взял кафедру из слоновой кости и переделал ее, добавив медных животных. Аббаты Сен-Дени делали прекрасные подношения церкви. Один из них, аббат Маттеи де Вандом, подарил прекрасный реликварий, состоящий из золотой головы и бюста, а другой - реликварий, в котором хранилась челюсть Святого Людовика. Сугер представил множество прекрасных произведений своего искусства и искусства своих учеников, в том числе большой крест высотой в шесть футов. О нем рассказывают, что, занимаясь изготовлением особенно великолепного распятия для Сен-Дени, он столкнулся с нехваткой драгоценных камней и никак не мог получить то, что ему требовалось, пока к нему не пришли монахи и не предложили продать ему великолепную партию камней, которые раньше украшали обеденный сервиз Генриха I Английского, чей племянник подарил их монастырю в обмен на индульгенции и мессы! В эти ранние и полуварварские дни великолепия форма и деликатность исполнения были непонятны. Эталоном красоты были блеск и пышная демонстрация сверкающих драгоценностей, усыпанных как можно гуще, без привязки к общей схеме композиции; и надо признать, что при наличии таких камней никогда не существовало более эффективной школы работы, чем та, типичными примерами которой являются корона Карла Великого, Железная корона Монцы и корона короля Суинтила. Аббат Сугер сетовал на отсутствие достаточного количества камней, но не жаловался на недостаток рабочих. Ведь сравнительно легко было обучить мастеров, которые умели делать оправы и скреплять камни паяными лентами!

В 1352 году королевский серебряных дел мастер Франции Этьен Лафонтен изготовил для короля "фатум из серебра и хрусталя, украшенный драгоценными камнями".

Золотой алтарь Базеля почти так же интересен, как и великий Пала д'Оро в Венеции, о котором упоминается в другом месте. Он был заказан императором Генрихом Благочестивым перед 1024 годом и подарен премьер-министру в Базеле. Центральная фигура Спасителя имеет у ног две крошечные фигурки, совершенно не соответствующие масштабу; это , предназначенные для дарителей, императора Генриха и его королевы Кунегунды.

Работы серебряных дел мастеров в Испании в основном были выполнены в византийском стиле, хотя некоторые образцы готического и римского стиля также можно увидеть там. Как и во всем испанском дизайне, заметно мавританское влияние, часто встречается филигранная работа восточного происхождения. Также можно увидеть некоторые образцы эмали шамплеве, хотя в Средние века это искусство было распространено только в Лиможе. В Толедо была создана гильдия, которая процветала в 1423 году.

В Испании был найден интересный документ, свидетельствующий о том, что ремесленников снабжали необходимыми материалами, когда они брались за изготовление ценных фигур для украшения алтарей. Он датирован 12 мая 1367 года: "Я, Санчо Мартинес Оребск,

серебряных дел мастер, уроженец Севильи, сообщаю вам, декану и капитулу церкви Севильи, что было решено, что я сделаю образ Святой Марии со скинией, что он должен быть закончен в определенное время, и что вы должны дать мне серебро и камни, необходимые для его изготовления".

В Испании самыми великолепными триумфами мастерства ювелира были "кустодии", или большие скинии, в которых Святую Марию несли в процессии. Самой прекрасной была одна из них, сделанная для Толедо Энрике д'Арфе в соревновании с другими мастерами. Выбрав его проект, он начал работу в 1517 году, а в 1524 году кастодия была закончена. Она была выполнена в форме готического храма, шестисторонняя, с украшенным крестом на вершине, и имела высоту восемь футов. Часть использованного золота была впервые привезена из Америки. Вся конструкция весила триста восемьдесят восемь фунтов. Арфе сделал подобную кустодию для Кордовы и еще одну для Леона. Его внук, Хуан д'Арфе, написал стихотворение о толедской кустодии, в котором есть такие строки:

"Кустодия - храм из богатых пластин
Созданный во славу Спасителя нашего истинного...
В подражание святейшему ковчегу древности,
Созданный хитрым евреем Бецалелем,
Избранный Богом для исполнения Его воли,
И одаренный небесным мастерством".

Хуан д'Арфе сам сделал кустодию для Севильи, украшениями и фигурами на которой руководил ученый Франческо Пачеко, тесть Веласкеса. Когда кустодия была завершена, д'Арфе написал ее описание, смело назвав эту работу "самой большой и прекрасной работой из серебра, известной в своем роде", и это действительно можно сказать без тщеславия, ведь это факт.

Готическая форма работы ювелира появилась в Испании в XIII, XIV и XV веках; она была основана на архитектурных моделях и называлась "платереска". Святилища для хранения реликвий стали в эти века позитивными сооружениями небольшого масштаба из драгоценных материалов. В Англии также было много таких святилищ, но лишь немногие из них сохранились до наших дней.

Первым мэром Лондона с 1189 по 1213 год был ювелир Генри Фиц Олвин, основатель Королевской биржи; сэр Томас Грешем в 1520 году был также ювелиром и банкиром. В "Анатомии злоупотреблений" Стаббса, написанной во времена королевы Елизаветы, есть занимательный фрагмент циничной сатиры на ювелиров, показывающий, что к тому времени уловки этого ремесла достигли полного развития, и общественность была возбуждена по этому поводу. Стаббс рассказывает, как цеха ювелиров украшают цепями и кольцами, "замечательно богато". Затем он продолжает: "Они сделают вам любое чудовище или изделие из золота, серебра или чего пожелаете. Нет ли обмана в этих прекрасных зрелищах? Да, слишком много; если вы купите золотую цепочку, кольцо или какую-нибудь пластинку, то, кроме того, заплатите почти в два раза больше, чем она стоит... возможно, вы получите и то золото, которое не имеет цены, или, по крайней мере, смешано с отбросами rubbage..... Но это случается очень редко по причине хороших порядков и конституций, созданных для наказания тех, кто провинился в этом виде обмана, и поэтому они редко провинятся в этом, хотя время от времени им случается оступиться в темноте!"

Файнс Морисон, путешественник, умерший в 1614 году, говорит, что "лавки ювелиров в Лондоне... постоянно богато обставлены золотом, серебряными пластинами и драгоценными камнями..... Ни в одном месте в мире я не видел такого ежедневного шоу,

такого роскошного зрелища, как в Лондоне". Он признает, что во Флоренции и Париже подобные магазины очень богаты по особым случаям; но он ссылается именно на стабильное состояние рынка в Лондоне.

Компания золотых дел мастеров в Дублине занимала довольно видное положение в обществе. В 1649 году состоялся большой праздник и представление, в котором приняли участие ювелиры и приглашенные мастера из других корпораций.

Генрих III задался целью обогатить и украсить святилище своего святого покровителя Эдуарда Исповедника и с этой целью выдвигал различные экстравагантные требования: например, в один раз он приказал подробно расписать все золото в Лондоне для этой цели, а в другой - купить золотые кольца и броши на сумму в шестьсот марок. Святилище было сделано из золота и, по словам Мэтью Париса, обогащено драгоценностями. Строительство было начато в 1241 году. В 1244 году королева подарила образ Богородицы с рубином и изумрудом. Время от времени приобретались драгоценности: в 1251 году - великолепная камея, а в 1255 году - множество драгоценных камней. Сын золотых дел мастера Адо, Эдуард, был "любимым клерком короля" и стал "хранителем святыни". Большинство маленьких статуэток были описаны как имеющие камни, вставленные в них: "изображение святого Петра, держащего в одной руке церковь, а в другой - ключи, попирающего Нерона, у которого на груди был большой сапфир", и "Пресвятая Дева с Сыном, украшенная рубинами, сапфирами, изумрудами и гранатами", среди прочих. Вся святыня была описана как "базилика, украшенная чистейшим золотом и драгоценными камнями".

Одо Ювелир руководил работами довольно долгое время. Его сменил сын Эдуард. Оплата производилась иногда в виде обычной зарплаты, а иногда за "работу по заданию". Рабочие обычно были известны под одним именем - мастер Александр, королевский плотник, мастер Генри, королевский каменщик, и так далее. В одном из ранних житий Эдуарда Исповедника есть иллюстрация, на которой изображены каменщики и плотники, преклонившие колени, чтобы получить наставления от своего государя.

Золотая святыня Исповедника, вероятно, была сделана в самом дворце; несомненно, это считалось самым безопасным местом для столь ценного произведения, которое должно было оставаться в процессе строительства; есть упоминание о том, что в 1269 году ее принесли на плечах самого короля (с помощью других) из дворца в аббатство для освящения.

В 1243 году Генрих III приказал поставить четыре серебряных тазика с восковыми лепешками с фитилями, чтобы они служили светильниками перед святилищем Томаса Бекета в Кентербери. Большая золотая святыня Бекета, судя по всему, была в основном делом рук ювелира, мастера Адама. Он же спроектировал коронационное кресло Англии, которое сейчас находится в Вестминстерском аббатстве.

Главным золотых дел мастером Англии, нанятым Эдуардом I, был некто Адам из Шордича. Он был разносторонне развит, поскольку также занимался переплетом книг. В одном из счетов показан предмет его работы - "группа из серебра, изображающая ребенка, сидящего на лошади; ребенок был похож на лорда Эдуарда, сына короля".

В Вулстропе, Линкольншир, еще до времен Кромвеля существовало настоящее заведение искусств и ремесел; Джорд Гиффорд писал Кромвелю о пресечении деятельности этого монастыря: "Там нет ни одного религиозного человека, кроме тех, кто занимается вышиванием, переплетением книг, изготовлением одежды или резьбой".

Во всех странах потиры и патенты, как правило, соответствовали друг другу. Шестилопастное блюдо было очень распространенной формой; оно имело вдавленный центр с шестью выемками-гребешками, а край был плоским, как у обеденной тарелки. В одной из старых церковных описей упоминается "потир с патеном". Иногда по плоскому краю потира наносилась надпись. Потир состоял из трех частей: чаши, шара или набалдашника и ножки с подножием. Считается, что изначально ножка была шестиугольной, чтобы потир не катился, когда его клали на бок для осушения. Во многих модификациях этот общий план чаши сохранился. Чаша , как правило, совершенно гладкая, чтобы облегчить ее очистку; большая часть украшений приходилась на крышку, богатая и неровная поверхность которой была и красива, и функциональна в этом месте.

Сохранившиеся норманнские и романские потиры находятся в основном в музеях. Обычно это были "гробовые потиры", то есть они были погребены в гробу какого-либо церковного деятеля. Готических потиров, или потиров эпохи Тюдоров, осталось еще меньше, поскольку после Реформации по церквям разослали общий приказ, чтобы все "потиры были переделаны в приличные чаши для причастия". При этом форма была сильно изменена.

В XIII веке вкус склонялся скорее к более чародейской форме декора; крупные кабошоны романского стиля в сочетании с жидкой золотой поверхностью уступили место изысканным украшениям из черни и тонких эмалей. Чаши ранних потиров были довольно плоскими и широкими. Когда миряне стали причащаться только одним элементом, потир, который предназначался только для духовенства, был изменен в соответствии с этим условием, и чаша стала намного меньше. После Реформации, однако, развитие пошло в другом направлении, и чаша стала очень большой и глубокой. В этот период они были известны как чаши для причастия. В Сэндвиче есть чаша, которая была сделана из кивория; поскольку она явно указывает на свое происхождение, на ней наивно написано: "Это кубок для причастия". Когда произошло это изменение формы потира, он, по наставлению архиепископа, был снабжен во всех случаях "серебряным покровом... который должен служить также для причащения хлеба". Чтобы сделать это двойное использование крышки и блюда удовлетворительным, к патену была добавлена ножка, похожая на подставку.

Чаша для причастия времен Реформации отличалась от потира тем, что была выше и прямее, с глубокой чашей, почти соответствующей пропорциям бокала, и ножкой с несколькими тесными украшениями вместо набалдашника. Маленькая патен служила крышкой для чаши, как уже упоминалось.

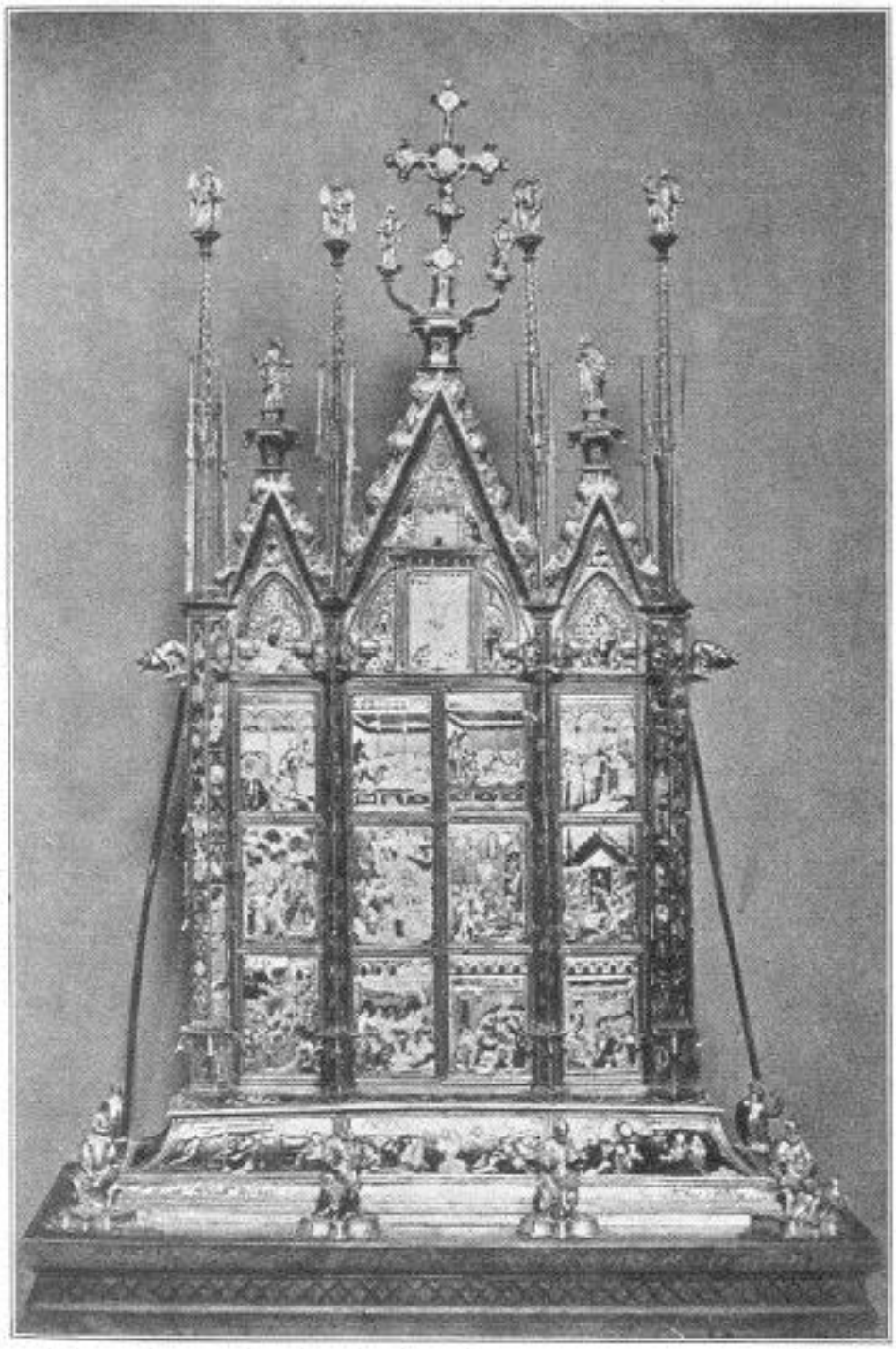
Не всегда легко увидеть старую церковную тарелку там, где она изначально находилась. На шотландской границе, например, постоянно происходили набеги, когда шотландцы спускались в английские приходские церкви и уносили тарелки для причастия, а англичане снова пересекали границу и отвечали им взаимностью. В старых церквях, таких как постройка XI века в Торпенхоу в Камберленде, глубокие гнезда, которые до сих пор можно увидеть в каменных дверных косяках, предназначались для поддержки больших балок, которыми церковь постоянно укрепляли от шотландского вторжения. Еще одной причиной исчезновения церковных табличек стала периодическая продажа серебра для продолжения необходимых ремонтных работ. В одной из церквей Норфолка есть запись о продаже серебра для причастия и "для переделки нашей церкви и отделки ее в соответствии с нашим мнением и мнением прихожан". Далее говорится, что вырученные средства были направлены на установку нового стекла в некоторых окнах, "где были изображены жизни некоторых пророков", и на "мощение королевской дороги" в церковном участке. Во времена

Реформации многие ценные образцы церковной пластины были выброшены по приказу уполномоченных, согласно которому "все памятники феерических чудес, паломничества, идолопоклонства и суеверия" должны были быть уничтожены. В это время на лугах можно было увидеть теленка или овцу с привязанным к шее колокольчиком, а свиньи освежались питьем из купелей со святой водой!

Крозиры с вычурным дизайном вызывали особый гнев пуритан. В несравненной книге Альфреда Маскелла "Слоновая кость" он переводит сатирический стих Ги де Кокиля, посвященный этим предосудительным пасторским посохам (которые часто изготавливались из тонко выделанной слоновой кости).

"Посох епископа в дни былые
Был из дерева, а сам епископ - из золота.
Но епископ из дерева предпочитает великолепную одежду,
Так что его посох - из золота по новой моде!"

В эпоху Возрождения, особенно в эпоху Ренессанса, ювелирное дело было доведено до большого технического совершенства, но при этом природные свойства металла часто упускались из виду, и мастера пытались добиться таких эффектов, которые были бы более уместны в камне или дереве, - вводились небольшие архитектурные особенности, а золото часто делали похожим на другие материалы. Таким образом, оно в значительной степени утратило присущую ему эффективность. Слишком много внимания уделялось изобретательности, и недостаточно - пригодности и красоте.



РЕЛИКВАРИЙ В ОРВИЕТО

В документах XIV века приводится следующий список золотых дел мастеров: Жан де Мантрё был золотых дел мастером при короле Жане. Кло де Фрибург прославился золотой статуэткой святого Иоанна, которую он сделал для герцога Нормандии. Зафиксирована также диадема для этого герцога, изготовленная Жаном де Пигиньи. Ганнекен изготовил три золотые короны для Карла V. Ганс Крест был золотых дел мастером герцога Орлеанского, а среди его наемников были Дюросне из Тулузы, Жан де Бетанкур, фламандский ювелир. В XV веке были известны имена Жана де Аскена, Перрена Манна и Маржери д'Авиньона.

Художники эпохи Возрождения должны были заниматься несколькими отраслями своего ремесла. Слышим Пуссена: "Невозможно одновременно работать над фронтисписами книг,

над Богородицей, над картиной для конгрегации Святого Людовика, над эскизами для галереи и для королевского гобелена! У меня только слабая голова, и мне никто не помогает!"

При дворе короля Рене Анжуйского работал ювелир Жан Николя. Рене также давал много заказов некоему Лигье Работену из Авиньона, который изготовил для него несколько кубков из чистого золота на большом подносе из того же драгоценного металла. Король часто рисовал свои собственные эскизы для подобных бижу.

Среди знаменитых людей Италии было несколько тех, кто практиковал искусство ювелира. Уголино из Сиены построил замечательный реликварий в Орвието; по форме он несколько напоминает фасад собора.

Вероккьо, учитель Леонардо да Винчи, в молодости выполнил несколько важных ювелирных изделий: копеечные пуговицы и серебряные статуэтки, которые были настолько успешны, что он решил заняться карьерой скульптора. Гирландаджо, как известно, изначально обучался ювелирному делу: его отец был изобретателем красивой моды, распространенной в то время среди молодых девушек Флоренции, и изготовителем золотых гирлянд, которые носили на головах девиц. Название Ghirlandajo, собственно, и произошло от этих гирлянд (ghirlandes).

Франчиа тоже начинал свою жизнь как ювелир и впоследствии никогда не стыдился своей профессии, так как часто подписывал свои работы Francesco Francia Aurifex. Франчиа был очень искусным мастером по черни, а также по эмали. По словам восторженного Вазари, "он выполнил все, что является самым прекрасным и что может быть выполнено в этом искусстве, совершеннее, чем любой другой мастер". Баччо Бальдини также был золотых дел мастером, хотя большая часть его способностей была направлена на гравировку. Его ученик Мазо Финнигуэрра, который также обратился к гравировке, начал свою карьеру как ювелир.

Над большим серебряным алтарем в баптистерии во Флоренции трудились почти все ювелиры этого города. В 1330 году умер отец Орканьи, Чионе, который несколько лет до этого работал над алтарем. В 1366 году алтарь был разрушен, но части барельефа, выполненные Чионе, были сохранены и включены в новую работу, которая была закончена в 1478 году. Гиберти, Орканья, Вероккьо и Поллажуоло выполнили различные детали этого великолепного памятника.

Золотых дел мастера не меняли своего положения и характеристик до конца шестнадцатого века. О том времени можно сказать, что последним ювелиром старой школы был Клод Баллен, а первым ювелиром, в современном понимании этого слова, - Пьер де Монтарси.

Серебро всегда выбирали для изготовления лучшей домашней утвари, не только из-за его красоты, но и из-за его пластичности, которая желательна при изготовлении больших сосудов; его стоимость также меньше, чем стоимость золота, так что изделия, которые были бы совершенно недоступны для большинства домовладельцев, если бы они были сделаны из золота, становятся очень доступными в серебре. Серебро особенно хорошо подходит для ежедневного использования, так как необходимая промывка и полировка сохраняет его в хорошем состоянии, и нет опасности отравления из-за коррозии, как в случае с медью и латунью.

В средние века в английских домах обычно использовались тазы, бутыли, чаши, подсвечники, кастрюли, кувшины, блюда, фужеры и флаконы, а также тарелки для согревания рук, которые, несомненно, были необходимы, если вспомнить, насколько

сильным должен был быть холод в этих высоких, голых, плохо проветриваемых залах! Были также большие чашки, называемые ханапами, чашки поменьше, тарелки и порринджеры, солонки, ложки и солончаки. Вилки появились гораздо позже.

В реестре Джона Гонта, а также в описи лорда Лайсла есть записи о нескольких серебряных тазах: один из них - "таз и фужер с оружием", другой - "таз для бритья". Джон Гонт также владел "серебряной чашей для кухни". Если средневековому дому не хватало удобств, он мог бы преподать нам уроки роскоши в некоторых других областях! У него также была "пара серебряных флаконов, частично позолоченных и эмалированных, украшенных шелковыми тканями, белыми и голубыми", и "литой флакон" для раздачи духов: были записаны серебряные канделябры; они, конечно, должны были постоянно использоваться, поскольку от них во многом зависели средства освещения. Когда в 1432 году корона была вынуждена попросить взаймы у графа Солсбери, граф получил в качестве залога "два золотых канделябра, украшенных жемчугом и драгоценными камнями".

В "Близком списке" Генриха III Английского содержится интересный приказ золотых дел мастеру: "Эдуард, сын Евдо, со всей поспешностью, днем и ночью, сделай для королевы кубок на ножке, весом в две марки, не больше; цена - двадцать марок, к Рождеству, чтобы она могла пить из него в этот праздник; и раскрась его, и эмалируй по всей поверхности, и всеми другими способами, какими сможешь, пусть он будет прилично и красиво сделан, чтобы король, не меньше, чем упомянутая королева, был им доволен". Всем юным принцам и принцессам также дарили серебряные кубки, когда они достигали такого возраста, когда их использование было целесообразным; Лайонел и Джон, сыновья Эдуарда III, получили кубки "с кожаными чехлами для них", когда им исполнилось один и три года соответственно. В 1423 году главный судья, сэр Уильям Хэнкфорд, подарил своей правнучке на крещение позолоченную чашу и бриллиантовое кольцо, а также любопытное свидетельство в размере восьми шиллингов и шести пенсов в пользу кормилицы!

Сведения о посуде скудны, но среди бумаг Лайзлов есть забавная запись о паре "консервированных блюд", которые леди Лайзл пожелала получить. Хьюзи было приказано достать их, но он пишет: "Я не могу достать посуду для консервации... однако, если она есть, я ее достану, или это будет стоить мне горячей воды!" Чуть позже он замечает: "Ближе к Рождеству их будут делать в Бевуа, между Аббевилем и Парижем".

Флагоны, очевидно, были новинкой в 1471 году, поскольку есть запись в Ролике выдачи Эдуарда IV, где упоминаются "два олла, называемые серебряными флагонами для короля". Олла - это латинский термин, обозначающий кувшин. Лорд Лисл радовался "паре флажков, позолота которых была сильно изношена". Ханапы были более распространены и, похоже, обычно имели форму бокалов. Они часто имели подставки, называемые "триперами". Иногда эти подставки были очень богато украшены, как, например, одна, принадлежавшая епископу Карпентраса, "в форме летящего дракона с коронованной девицей, сидящей на зеленой террасе". Другой, принадлежавший графине Кембриджской, был описан как "в форме чудовища, с тремя контрфорсами и тремя боссами из перламутра... и овером,... частично эмалированным различными бабуинами" - восхитительное выражение! Другие ханапы были выполнены в виде лебедей, дубов, белых хартов, орлов, львов и тому подобного - вероятно, часто геральдического значения.

Из Парижа Ричарду II был прислан набор тарелок из золота, в которые были вставлены рубины, жемчуг и сапфиры . О древнем франкском короле Чилперике рассказывают, что он сделал блюдо из чистого золота, "украшенное по всей поверхности драгоценными камнями

и весившее пятьдесят фунтов", а Лотарь владел огромным серебряным тазом, украшенным "миром с ходами звезд и планет".

Порринджер был очень важным столовым прибором для приготовления каши и мягких продуктов, которые мы называем крупами, а также для вареного пудинга. Все это называлось кашей и елось из этих сосудов. В них, несомненно, подавали и суп. Их было много в каждом доме. В списке Генриха III есть запись о том, что он приказал сделать двадцать поррингеров, "как сто поррингеров", которые уже были заказаны!

Интересной моделью серебряных кубков в елизаветинские времена были "кубки-фигурки", а именно два серебряных кубка приземистой формы и широкой чаши, которые соединялись по ободу, так что один из них переворачивался как своего рода крышка над другим, когда они не использовались. Иногда кубки для питья делали из кокосовых орехов, оправленных в серебро, часто - из страусиных яиц, обработанных подобным образом, реже - из рогов, выдолбленных и поставленных на ножки. Любовные кубки эпохи Средневековья обычно носили имена, причем нередко в честь какого-либо поместья, принадлежавшего владельцу. Известно, что кубки носили такие имена, как "Спанг", "Бальчиер" и "Крампулдуд", а другие носили имена святых покровителей своих владельцев.

Среди раннего французского столового серебра встречается разновидность cruet - "бутылка с двойным горлышком и делениями, в которую можно поместить два вида спиртного, не смешивая их". Любопытным предметом столового серебра во Франции была также "милостыня", в которую каждый гость должен был положить какой-нибудь кусочек еды, чтобы отдать его бедным.

Ложки появились очень рано; по свидетельству современника, святой Радегонд использовал ложку, чтобы кормить слепых и немощных. В причудливой книге наставлений для детей под названием "The Babee's Booke", изданной в 1475 году, содержится совет по поводу манер поведения за столом:

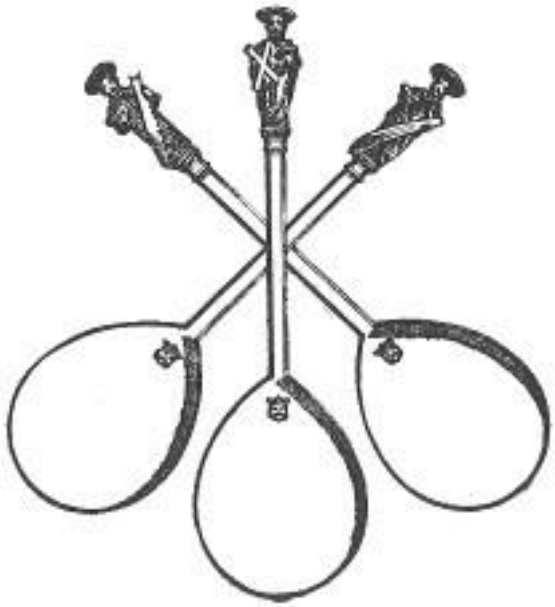
"Когда бы вам ни принесли похлебку,
Не бери ни в коем случае ни ложки, ни супа,
И ложку в тарелке не оставляй, молю!".

А в более позднем сборнике на ту же тему, вышедшем в 1500 году, воспевается должное уважение к столовым приборам:

"Не играйте ни ложкой, ни траншеей, ни ножом".

Ложки любопытной формы, очевидно, изготавливались на протяжении всего периода с 1300 года до наших дней. В одном из старых завещаний 1477 года упоминаются ложки "с леопардовыми хедами на спонсоне", а в другом - шесть ложек "с совами на концах ручек". Профессор Уилсон сказал, что "пластинчатая ложка - это жалкое наваждение", и он был прав. Если и есть один предмет сервировки стола, в котором прочность металла имеет большее значение, чем в другом, так это ложка, которая должна соприкасаться с губами при каждом использовании. В Англии самые ранние ложки появились примерно в тринадцатом веке, и первой идеей ручки, по-видимому, было простое древко, заканчивающееся шариком или набалдашником. Постепенно ложки стали больше проявлять декоративный инстинкт своих дизайнеров; желуди, маленькие статуэтки и подобные приспособления завершали ручки, которые, однако, все еще сохраняли свои стройные пропорции. Наконец, стало популярным изображение Богородицы на отдельных ложках, что привело к идее, спустя некоторое время, украсить дюжину двенадцатью апостолами. Такие ложки можно увидеть во

все периоды, в разной степени проработанные. Изредка встречаются наборы тринадцати ложек, среди которых есть одна со статуей Иисуса в виде доброго пастыря с ягненком на плечах: она известна как "ложка мастера".



ЛОЖКИ АПОСТОЛОВ

Первое упоминание о вилках во Франции содержится в Инвентаре Карла V, датированном 1379 годом. Мы много слышим о беспорядочном использовании ножей до изобретения вилок, о том, как в детских книжках им предписывается "не ковыряй в зубах своим ножом", как будто это общая привычка, требующая контроля. Массинджер упоминает о

"серебряной вилке
чтобы аккуратно подносить оливку ко рту".

но это может относиться к вилкам для солений. Вилки были привезены из Италии в Англию около 1607 года.

Диковинка среди столовых приборов - "музыкальный нож" в Лувре; лезвие стальное, оправленное в позолоту, а рукоять - из слоновой кости. На лезвии выгравировано несколько тактов музыки (только для баса), сопровождаемых словами: "То, что мы собираемся взять, да благословит Троица в Единстве. Аминь". Это дословный перевод. Он указывает на то, что в наборе, вероятно, было еще три ножа с подобным орнаментом: один с сопрано, один с альтом и один с тенором, так что четыре человека, сидящие вместе за столом, могли петь свою "благодать" в четырехчастной гармонии, имея перед собой необходимые ноты! Это была причудливая идея, но вполне соответствующая вкусам XVI века.

Домашняя тарелка Людовика, герцога Анжуйского, в 1360 году состояла из более чем семисот предметов, а Карл V. Французский обладал огромной сокровищницей подобных предметов для повседневного использования. Крепкие комнаты и сейфы были построены во время

РУКОЯТКИ НОЖЕЙ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ С ПОРТРЕТАМИ КОРОЛЕВЫ ЕЛИЗАВЕТЫ И ДЖЕЙМСА I. АНГЛ.

XIV века, для хранения домашних ценностей. Примерно в это время герцоги Бургундии славились своим великолепным сервизом. Действительно, увлечение домашней утварью в этом направлении стало настолько чрезмерным, что в 1356 году король Франции Иоанн запретил дальнейшее производство таких замысловатых изделий, как "золотые или серебряные тарелки, вазы или серебряные украшения, более чем из одной марки золота или серебра, за исключением церквей". Однако этот указ мало что дал, и его постоянно обходили. Многие крупные изделия из серебра, сделанные в эпоху Возрождения, были изготовлены просто для того, чтобы стоять в качестве украшений. Челлини упоминает о некоторых вазах, которые ему заказали, говоря, что "их называют эверами, и их ставят на буфеты для демонстрации".

Солонку всегда *ставили* в центре стола. Часто она была выполнена в виде корабля из серебра. В книге под названием "Как служить лорду", написанной в 1500 году, "ботелеру" или "пантеру" предписывается принести основную соль и "поставить солонку в миды стола". Люди угощались солью с помощью "клиновидного ножа". Почетные места располагались вокруг соли, а менее знатные - в нижней части стола и назывались "под солью". Серебряное судно обычно представляло собой огромную тарелку, на которой лежали салфетка, кубок, нож и ложка хозяина, а также вместилище для специй и соли. Опасаясь яда, ее накрывали. Этот корабль часто называли "неф", и у него часто было имя, как будто это была семейная яхта! Одно из них было названо "Тигер", а неф, принадлежавший герцогу Орлеанскому, назывался "Поркепи", что означает "дикобраз". Одна из исторических солей в другой форме - "соль егеря" - хранится в Колледже Всех Душ в Оксфорде. Фигура егеря держит на голове шкатулку из горного хрусталя с крышкой. У ног этой фигуры - несколько крошечных животных и людей, так что создается впечатление, что перед нами гигантский легендарный охотник - этакий Гулливер из погони.

На столе часто ставили фонтан, в котором хранилась питьевая вода и на котором стояли или висели кубки или бокалы. Фонтаны часто имели причудливые формы и обычно украшались эмалью. Один из них изображал дракона на верхушке дерева, другой - замок на холме, с удобным краном для отвода воды.

Лондонские городские компании богаты своими ценными тарелками. Некоторые кубки особенно красивы. Попечительская компания скорняков владеет несколькими любопытными кубками любви, на которых изображены имена дарителей. Есть пять кубков Cockayne Loving Cups, выполненных в форме петухов, хвостовые перья которых расправлены и образуют ручки. Для питья необходимо снять головы. Эти кубки были завещаны Уильямом Кокейном в 1598 году. Другой кубок выполнен в виде павлина, идущего с двумя маленькими птенцами мельчайших размеров по обе стороны от птицы-родителя. На ней имеется надпись: "Дар Мэри, дочери Ричарда Робинсона, и жены Томаса Смита и Джеймса Пикока, скорняков". Была ли эта добрая леди двоеженкой или брала своих мужей по очереди, не сообщается.

Интересный кубок принадлежит лондонским виноделам и называется "Молочница". Фигура доярки в кружевном лифе держит над головой небольшой кубок на шарнирах, так что он оказывается на одном уровне, когда фигура перевернута, как это и происходит, когда кубок используется, а нижняя юбка доярки служит настоящим кубком. Она построена по тому же принципу, что и немецкие фигурки придворных дам, держащих кубки, которые часто можно увидеть в наши дни, сделанные по старому образцу. В случае с дояркой оба кубка наполнены вином, и очень трудно отпить из большего кубка, не пролив из маленького качающегося кубка, который находится под другим. Каждый член клуба должен совершить этот подвиг в качестве своего рода инициации. Он датируется 1658 годом.

Один из самых красивых кубков Корпорации находится в Норвиче, где он известен как "кубок Петерсена". Он имеет форму очень толстого и приземистого кубка, а вокруг его верхушки проходит широкая кайма из декоративных надписей, на которой написано: "THE + MOST + HERE + OF. + ЭТО + ДАННЕ + ОТ + ПИТЕРА + ПЕТЕРСОНА +". Этот мастер был норвичским серебряных дел мастером XVI века, очень известным в свое время, а также удивительно целомудренным дизайнером. Прекрасный кубок из слоновой кости высотой двенадцать дюймов, украшенный серебряной позолотой, называемый "Кубок милости" Томаса а Бекета, имеет надпись вокруг верхней полосы: "*Vinum tuum bibe cum gaudio*". Он имеет клеймо зала

"КУБОК ДОЯРКИ"

ломбардской буквы H, обозначающей 1445 год. Он украшен херувимами, розами, чертополохом и крестами, разряженными гранатами и жемчугом. На другой плоской полосе - надпись: "*Sobrii estote*", а на крышке, , римскими буквами: "*Ferare God*". Он принадлежит семье Говардов из Корби.

Танкарды иногда изготавливались из таких грубых материалов, как кожа (например, "летер дно" в истории), и из дерева. Так, в описи одной небольшой церкви в 1566 году говорится о "деревянной цистерне за пенни", которая использовалась в качестве "запаса святой воды".

Экстравагантный дизайн, относящийся к более позднему периоду, чем тот, который мы предполагаем рассматривать в этой книге, представляет собой любопытный кубок в Зале цирюльника и хирурга, известный как Королевский дуб. Она построена так, что напоминает дуб - натуралистичный ствол с видимыми корнями, поддерживающий чашу, которая имеет форму полуобманного дерева, покрытого листьями, с оторванными желудями, свободно свисающими на кольцах с боков через определенные промежутки!

Ричард Редгрейв обратил внимание на некоторые нелепости экзотических работ своего времени в Англии. "Рахиль у колодца под имитацией пальмы, - замечает он, - черпает не воду, а чернила; грот из устричных раковин с детьми рядом содержит... сосуд для чернил; молочник на голове девы содержит не козье молоко, как можно было бы предположить по животному рядом с ней, а кочергу!"

Один из главных секретов хорошего дизайна в металле - избегать имитации хрупких вещей в прочном материале. Например, стебель цветка или листа, сделанный из серебра для поддержки тяжелого кубка или вазы, очень неприятен для созерцания; если бы изделие было действительно тем, что оно представляет, оно бы сломалось под нагрузкой. В то время как не должно быть намеренного извращения форм природы, не должно быть и натуралистического подражания.

ГЛАВА II

ЮВЕЛИРНЫЕ ИЗДЕЛИЯ И ДРАГОЦЕННЫЕ КАМНИ

Нам говорят, что слово "драгоценность" пришло к своей нынешней форме постепенно, от латыни, через французский язык; оно начиналось как "gaudium" (радость), затем прошло через "jouel" и "joyau" и превратилось в привычное нам слово.

Первыми предметами, которые были сделаны в виде личного украшения, были ожерелья: это легко понять, ведь в некоторых дикарских странах ожерелье было и остается главным элементом женского наряда. Однако в этом небольшом трактате мы не можем рассматривать ничего столь примитивного или столь раннего; мы даже не должны тратить время на рассмотрение изысканных греческих и римских украшений. Среди самых ранних средневековых украшений мы рассмотрим англосаксонские и византийские.

Англосаксонские и ирландские украшения славятся тонкой филигранью, изящными эмалями и плоскими гранатами, используемыми в очень декоративных целях. В той или иной степени использовалась и чернь. Начиная с Колокола Святого Патрика и заканчивая Книгой Келлс, легко увидеть, как иллюминаторы находились под влиянием ювелиров в ранние времена, - в кельтских и англосаксонских работах.

САКСОНСКАЯ БРОШЬ

Самыми ранними формами брошей были кольцевая, то есть длинная булавка с шарнирным кольцом на головке для украшения, и "пенаннулярная", то есть булавка с разорванным кругом на головке. Через отверстие в круге булавка возвращается назад, а затем с помощью поворота кольца она более прочно удерживается в материале. Из этих двух форм выделяются брошь "Арбутус" и знаменитая брошь "Тара". Брошь "Тара" сама по себе является прекрасным музеем ювелирного искусства. Она украшена эмалью, драгоценными камнями из серебра, янтаря, филигранью, тонкими цепочками, кельтским орнаментом, лепным стеклом - практически все направления искусства представлены в этом сокровище,

которое было найдено совершенно случайно недалеко от Дрогеды в 1850 году: оползень обнажил место, где оно пролежало веками. На этой любопытной реликвии можно обнаружить до семидесяти шести различных видов рукоделия.

БРОШЬ ТАРА

На большой выставке в Айронмонгерс-холле в 1861 году была показана свинцовая фибула, довольно изящное украшение в англосаксонском вкусе, украшенное литым спиральным меандром. Она была найдена в Темзе в 1855 году, и известно только о трех других подобных брошах из свинца.

О кельтских брошах Скотт говорит следующее:

"...брошь из горящего золота.
Застегивающая складку мантии вождя,
Кованая и чеканная, с редким узором,
Усыпанная драгоценными камнями".

Одним из самых замечательных произведений кельтского ювелирного искусства является колокол Святого Патрика, высота которого превышает десять дюймов. С этим святым связано несколько колоколов: один, называемый Сломанным колоколом святой Бригиды, он использовал во время своего последнего похода против демонов Ирландии; говорят, что когда он нашел своих противников особенно непреклонными, он со всей силы швырнул колокол в самую гущу их рядов, так что они поспешно бежали в море, оставив остров свободным от их агрессии на семь лет, семь месяцев и семь дней.

Один из колоколов Святого Патрика известен в кельтском языке как "белый тонированный", а другой называется "черный звучащий". Это ранний и любопытный пример подсознательной ассоциации качеств звука с качествами цвета. Виолле ле Дюк рассказывает, как слепого человека спросили, знает ли он, что такое красный цвет. Он ответил: "Да: красный - это звук трубы". А сам великий архитектор, будучи ребенком, был отнесен своей няней в собор Нотр-Дам в Париже, где он плакал от ужаса, потому что ему казалось, что различные ноты органа, которые он слышал, бросались в него через витражи, каждый из которых был представлен в стекле разным цветом!

СВЯТИЛИЩЕ КОЛОКОЛА СВ. ПАТРИКА

Но самым известным колоколом, связанным со святым Патриком, является колокол, известный под его именем и привезенный вместе с его мощами Колумбкиллом всего через шестьдесят лет после смерти святого. Внешний корпус представляет собой чрезвычайно богатый пример кельтской работы. На латунную основу нанесена тонкая золотая и

серебряная филигрань в виде диковинных переплетений и узлов, и она украшена несколькими драгоценными камнями, некоторые из них большого размера, зеленого, синего и тускло-красного цветов. Спереди находятся два крупных ирландских бриллианта огранки "таллоу", а третий, по-видимому, был установлен на место, которое сейчас пустует. На задней стороне колокола имеется кельтская надпись, выполненная наиболее декоративным шрифтом по всему краю; дословный перевод ее таков: "Молитва за Доннелла О'Лохлайна, благодаря которому была создана эта колокольная святыня, и за Доннелла, преемника Патрика, с которым она была сделана, и за Кахалана О'Малхоллана, хранителя колокола, и за Кудилига О'Иммайнена с его сыновьями, которые покрывали его". Дональд О'Лохлейн был монархом Ирландии в 1083 году. Дональд, преемник Патрика, был аббатом Армага с 1091 по 1105 год. Остальные, очевидно, были мастерами, работавшими над святилищем. Во многих переплетениях, особенно по бокам, можно проследить замысловатые узоры, образованные змеями, но поскольку почти все кельтские изделия украшены подобным образом, в их использовании в связи с реликвией святого Патрика, вероятно, нет ничего личного! Патрик привез в Ирландию около 440 года множество рабочих: некоторые из них были кузнецами, Мак Кехт, Лаебхан и Фонтчан, которые сразу же занялись изготовлением колоколов, а другие искусные мастера, Фейрилл и Тассах, делали патенты и потиры. У святой Бриджит тоже был знаменитый ювелир, некий епископ Кула.

Наперсный крест святого Катберта Линдисфарнского сейчас можно увидеть в Дареме. Он был похоронен вместе со святым и был обнаружен вместе с его телом. Четыре руки одинаковой длины и не очень тяжелые по пропорциям. Она из золота, сделана в седьмом веке и украшена гранатами, очень крупным в центре, несколько меньшим на концах рук, где линии значительно расширяются, и более мелкими между ними.

Среди множества драгоценностей, украшавших святилище Томаса Бекета в Кентербери, был камень "с золотым ангелом, прикрепленным к нему", подаренный королем Франции, который "сделал из него кольцо и носил его на большом пальце". Другие камни, которые, по описаниям, находились на этой святыне, были роскошными: все они были покрыты золотой проволокой, а "посреди золота - кольца или камеи из скульптурных агатов, сердоликов и ониксов". Посетитель Кентербери в 1500 году пишет: "Все оставляет далеко позади рубин размером не больше ногтя большого пальца человека, который установлен справа от алтаря. Церковь довольно темная, и когда мы пошли посмотреть на него, солнце уже почти зашло, а погода была пасмурной, но мы видели рубин так же хорошо, как если бы он был у меня в руке. Говорят, что это подарок короля Франции".

Владения одного рода часто превращались в другие, в соответствии с меняющейся модой. У Филиппы Ланкастерской был золотой ошейник, сделанный "из двух бутылок и башенки" в 1380 году.

Средневековые четки обычно состояли из бусин из коралла или сердолика, а часто из золота и жемчуга . Марко Поло рассказывает об уникальных четках, которые носил король Малабара; сто четыре крупных жемчужины, а иногда и рубины большой стоимости, составляли нить. Марко Поло добавляет: "Он должен произносить сто четыре молитвы своим идолам каждое утро и вечер".

Во владении шаха Персии находится золотая шкатулка, усыпанная изумрудами, которая, как говорят, обладает магической силой делать владельца невидимым до тех пор, пока он остается безбрачным. Я думаю, что это безопасное утверждение, поскольку традиция вряд ли будет доказана в случае с шахом! Вероятно, никогда не было возможности проверить чудодейственную силу камней.

В описи лорда Лайсла содержится много интересных побочных сведений о драгоценностях того времени: "золотой боярышник с двадцатью бриллиантами", "маленькая башня из золота" и "пара бус из золота с кисточками". Филигранная или цепная работа называлась "перри". В старых документах, таких как описи, реестры и т. п., часто упоминаются пуговицы из "золота и перри"; в 1372 году Алин Гербуге получила "один маленький кружок из золота и перри, изумрудов и балясин". Застежки и броши широко использовались в XIV веке. Их часто называли "ушами", и обычно они были из золота с драгоценными камнями. Одна из них, с изображением Святого Георгия, была подарена Черным принцем Джону Гонту. У герцогини Бретани среди прочих брошей была одна с белым грифоном, рубином на плече, шестью сапфирами вокруг него, затем шестью балассами и двенадцатью группами жемчужин с бриллиантами.

Броши часто носили, засунув в шляпу. В любопытном письме Якова I своему сыну монарх пишет: "Я посылаю тебе "Трех братьев" (очевидно, группа из трех камней) "...но в новой оправе... которые я хотел бы, чтобы ты носил один в своей шляпе, с черным пером". Своему фавориту Бекингему он также посылает бриллиант, говоря, что его сын, по всей вероятности, одолжит ему также "анкер"; но он добавляет: "Если мой малыш не пожалеет анкера от своей госпожи, он вполне может одолжить тебе свою круглую брошь, чтобы ты носил ее, и все же у него будут драгоценности, чтобы носить их в своей шляпе в течение трех прекрасных дней".

В XIV и XV веках женщины носили в волосах сетки, состоящие из золотых нитей, украшенных жемчугом. Сначала в эти сетки были заключены два небольших длинных валика у висков: позже все волосы сзади стали собирать в большой круг. Эти сетки назывались фретками - "фрет с жемчугом" считался достаточным наследством, которое герцогиня могла оставить своей дочери.

В ходе постоянной смены и перестановки драгоценностей многие важные образцы средневековья, не говоря уже об изысканных сосудах и церковной мебели, были переплавлены и переделаны Бенвенуто Челлини, особенно в то время, когда папа Климент был осажден в замке Сант-Анджело.

Пожалуй, самой колоссальной драгоценностью древности был Павлиний трон Дели. Он был выполнен в виде двух распластанных хвостов павлинов, полностью состоящих из сапфиров, изумрудов и топазов, перо за пером и глаз за глазом, установленных так, чтобы касаться друг друга. Между павлинами стоял попугай в натуральную величину, вырезанный из одного изумруда.

В 1161 году Беньямин Тудельский описывает трон императора в Константинополе: "Из золота, украшенный драгоценными камнями. Над ним висит золотая корона, подвешенная на цепи из того же материала, длина которой как раз позволяет императору сидеть под ней. Корона украшена драгоценными камнями неоценимой стоимости. Блеск этих бриллиантов таков, что даже без всякого другого света они освещают комнату, в которой хранятся".

Величайшим ювелиром Средневековья был святой Элой из Лиможа. Его история очень интересна, а его достижения и жизненный взлет были весьма примечательны для того периода, в который он жил. В юности Элой работал в Лиможе под началом знаменитого Абхо в шестом веке; там он обучился ремеслу ювелира. Он был настолько великолепным мастером, что вскоре получил заказы на обширные работы за свой счет. Король Хлотарь II заказал ему золотой трон и предоставил золото, которое должно было быть использовано. К всеобщему изумлению, Элой преподнес королю *два* золотых трона (хотя трудно представить, что король будет делать с двойными тронами!), и тут же по всему миру разнеслась молва, что ювелир Элой обладает чудодейственными способностями, поскольку из золота,

достаточного для одного трона, он соорудил два. Люди более практичные узнали, что Элой научился легировать золото, чтобы оно выполняло двойную функцию.

Множество примеров работы святого Элоя можно было увидеть во Франции до революции 1792 года, особенно в аббатстве Сен-Дени. Сделанное им кольцо, с которым святой Годиберт венчался с Христом, согласно обычаю средневековых святых, хранилось в Нуайоне до 1793 года, когда оно исчезло во время революции. Хроника говорит об Элои: "Он изготовил для короля множество золотых сосудов, украшенных драгоценными камнями, и непрерывно работал, сидя со своим слугой Тилло, саксонцем по происхождению, который следовал урокам своего мастера". Святой Элой основал две золотых мастерских: одну для изготовления домашней и светской утвари, а другую - исключительно для церковных работ, чтобы никто из профанов не имел дела со священными сосудами. Светское отделение находилось рядом с жилищем Элоя, в самом Сите, и было известно как "Обитель святого Элоя". Когда пожар лишил их дома и крова, они перебрались в пригородный квартал, который вскоре стал известен как "Обитель святого Элоя". Религиозным отделением учреждения, которое возглавлял вышеупомянутый Тилло, было аббатство Солиньяк, расположенное недалеко от Лиможа. Эта школа была открыта в 631 году.

В то время как Элой работал при дворе короля Хлотаря II, там же находился и святой Куэн. Между двумя юношами завязалась тесная дружба, и впоследствии Уэн стал его биографом. Его описание внешности Элоя стоит процитировать, чтобы показать, какой образ средневековый святой иногда принимал перед канонизацией. "Он был высокого роста, с румяным лицом, его волосы и борода были вьющимися. Его руки были хорошо сделаны, а пальцы длинны, его лицо было полно ангельской сладости..... Сначала он носил одеяния, усыпанные жемчугом и драгоценными камнями; у него были также пояса, шитые жемчугом. Платье его было из льна, инкрустированного золотом, а края туники отделаны золотой вышивкой. Вообще, его одежда была очень дорогой, а некоторые из его платьев были из шелка. Таков был его внешний вид в первое время пребывания при дворе, и он одевался так, чтобы избежать необычности; но под этой одеждой он носил грубую мешковину, а позже он избавился от всех своих украшений, чтобы облегчить страждущих, и его можно было увидеть только со шнуром вокруг талии и в обычной одежде. Иногда царь, видя его лишенным богатой одежды, снимал с себя плащ и пояс и отдавал ему, говоря: "Не подобает, чтобы живущие для мира были богато одеты, и чтобы те, кто лишает себя славы ради Христа, были без славы"".

Среди многочисленных достоинств святого Элоя было то, что он последовательно проводил в жизнь свои истинные убеждения и теории, независимо от того, считали ли его люди причудливым или нет. Он решительно выступал против института рабства. В те дни было бы бесполезно проповедовать фактическое освобождение. Время еще не пришло. Но святой Элой сделал все, что мог, для дела свободы, вложив большую часть своих денег в рабов, а затем освободив их. Иногда он "загонял в угол" целый рынок рабов, покупая от тридцати до ста за раз. Некоторые из этих освобожденных становились его верными последователями: кто-то вступал в религиозную жизнь, а кто-то посвящал свои таланты своему благодетелю и работал в его мастерских для развития искусства в Церкви.

Однажды он разыграл короля. Он попросил подарить ему город, чтобы, как он объяснил, построить там лестницу, по которой они оба смогут попасть на небо. Царь, по тогдашней легковерной моде, удовлетворил его просьбу и стал ждать, когда же он увидит лестницу. Святой Элой тут же построил монастырь. Если монарх не решил воспользоваться этой разновидностью лестницы, то, конечно, в этом не было вины строителя!

Святой Куэн и святой Элой были посвящены в епископы в один и тот же день, 14 мая: святой Куэн - в епископы Руана, а Элой - в епископы Нуайона. Он устроил большую охоту за телом святого Квентина, которое, к сожалению, было потеряно, будучи похороненным в окрестностях Нуайона; он перевернул все доступные участки земли вокруг, внутри и под церковью, пока не нашел скелет в гробнице, с несколькими железными гвоздями. Он объявил, что это и есть святое тело, поскольку, по легенде, святой Квентин был замучен, когда ему в голову вбили гвозди! Хотя остальным было совершенно очевидно, что это гвозди из гроба, святой Элои настоял на том, чтобы его находка была подлинной, и они начали усердно расчленять останки для распределения по церквям. Когда они выдергивали один из зубов, за ним показалась капля крови, и это чудо было воспринято святым Элоем как единственное недостающее доказательство. Элой обладал подлинным художественным темпераментом, и его религиозное рвение во многом зависело от его эстетской натуры. Однажды он произнес прекрасную проповедь против суеверий, которая сохранилась до наших дней. Особенно он осуждал использование чар и заклинаний. Но, несмотря на то, что он яростно выступал против суеверий, у него была своя маленькая полоска суеверия. Когда он провинился, после исповеди он вешал в своей комнате мешочки с реликвиями и смотрел на них в поисках знака прощения. Когда один из них становился маслянистым или начинал особым образом влиять на окружающую атмосферу, он считал это знаком небесного прощения. Сегодня нам кажется, что, прежде чем осуждать невежд, он мог бы заглянуть в свои собственные сумки с мощами.

Святой Элой умер в 659 году, а его самого раздали верующим довольно массово. Одна рука находится в Париже. Он был канонизирован как за свою святую жизнь, так и за большое усердие в искусстве. Его похоронили в серебряном гробу, украшенном золотом, и говорили, что его гробница творит чудеса, как и усыпальница Бекета. Действительно, сам Бекет был весьма наряден в отношении драгоценностей; когда он отправился в Париж, простые французы воскликнули: "Какой же замечательной личностью должен быть король Англии, если его канцлер может путешествовать в таком состоянии!"

О святом Элои существуют различные легенды. Рассказывают, что однажды некая лошадь вела себя очень неуступчиво, когда ее обували; святой Элой спокойно отрезал ногу животного, спокойно закрепил башмак на месте, а затем заменил ногу, которая тут же выросла, к вящему изумлению всех зрителей, не говоря уже о лошади.

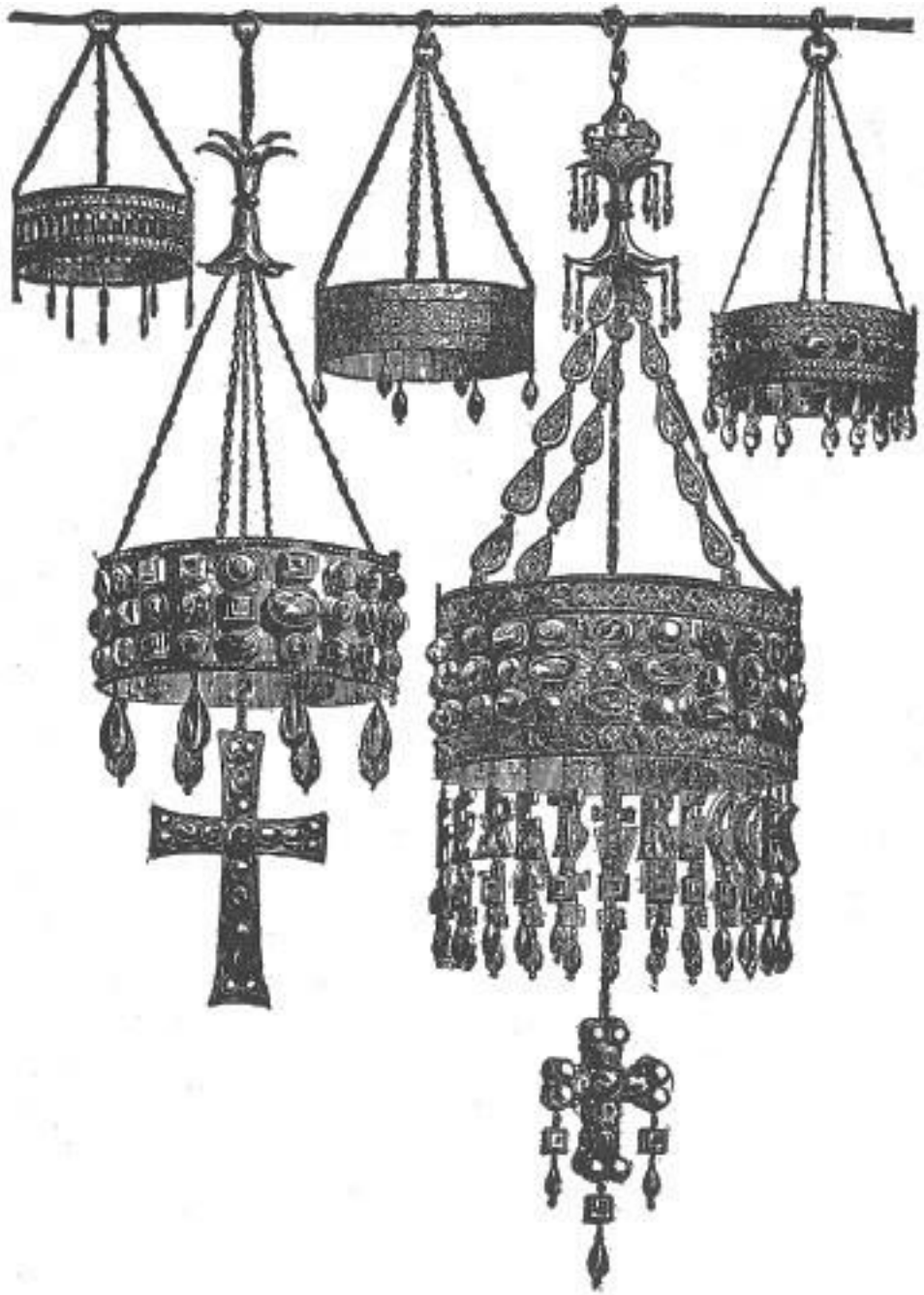
Святой Элой также занимался чеканкой монет Дагоберта и Хлодвига II, и образцы этих монет можно увидеть сегодня, как подлинные свидетельства стиля его работы. Спустя столетие после его смерти основанные им монастыри все еще действовали, а корона и меч Карла Великого, вполне возможно, являются результатом учения святого Элоя, преподанного его последователям.

Хотя монастыри, несомненно, контролировали большую часть художественного образования раннего Средневековья, были и миряне, посвятившие себя этим занятиям. Иоанн де Гарланд, известный преподаватель Парижского университета, в XI веке написал "Dictionarius", посвященный различным искусствам. В этом интересном труде он описывает ремесла монетаристов (управлявших монетным двором), чеканку золота и серебра в валюту (ведь в те времена изготовление монет разрешалось частным лицам), изготовителей застежек, кубков или ханапов, ювелиров и ремесленников, а также других ремесленников. Джон де Гарланд был англичанином, родился примерно в середине двенадцатого века и получил образование в Оксфорде. В начале XIII века он стал связан с университетом, и когда Симон де Монфор был убит в 1218 году в Тулузе, Джон находился в Тулузском университете, где стал профессором и пробыл три года, вернувшись затем в Париж. Он умер примерно в

середине XIII века. Он прославился главным образом благодаря своему "Словарю", труду о различных искусствах и ремеслах Франции, и поэме "De Triumphis Ecclesiæ".

В Средние века церкви часто преподносили вотивные короны; среди них есть несколько особо известных. Короны, усыпанные драгоценными камнями, подвешивались перед алтарем на драгоценных цепях, а с ободка часто свисала своеобразная бахрома из драгоценных букв, образуя надпись. Вотивная корона короля Суинтилы в Мадриде - одна из самых богато украшенных. Это самый лучший образец в "Сокровищах Герраззара", которые были обнаружены крестьянами, вскапывающими землю возле Толедо; короны, которых было много, датируются примерно седьмым веком и богато украшены драгоценными камнями. Это не работа варварского народа, хотя в ней есть очаровательные неровности византийского стиля.

Из восхитительных работ пятого и шестого веков в Италии почти не осталось примеров. Так называемая Железная корона из Монцы - одно из немногих ранних лангобардских сокровищ. В этой короне есть узкая полоса железа, которая, как говорят, является гвоздем Истинного Креста; но корона, как она выглядит, совсем не железная, это один из самых великолепных образцов золотого ювелирного искусства, не уступающий сокровищам Гераццара.



СОКРОВИЩА ГЕРАЦЦАРА

Корона короля Альфреда Великого упоминается в старинной описи как сделанная из "золотой проволоки, украшенная небольшими камнями и двумя маленькими колокольчиками". Уильям Мальмсберийский описывает диадему, "столь драгоценную, что ее великолепие... бросало искры света на зрителя, и чем упорнее любой человек старался смотреть, тем больше он был ослеплен и вынужден был отвести глаза!". В 1382 году для королевы Анны Богемской была приобретена корона-циркуль, украшенная крупным сапфиром, баласом и четырьмя крупными жемчужинами с бриллиантом в центре.

В Амьенском соборе хранится голова Иоанна Крестителя, помещенная в позолоченную чашу из серебра, украшенную драгоценными камнями. Голова помещена на блюдо из позолоченного и украшенного серебра, покрытое диском из горного хрусталя. Все это, хотя и древнее, заключено в современную раку. Легенда о сохранении головы Крестителя гласит, что Иродиада, опасаясь, что святой может быть чудесным образом возвращен к жизни, если

его голова и тело будут положены в одну могилу, решила спрятать голову, пока эта опасность не минует. Она скрывала реликвию некоторое время, а затем она была похоронена во дворце Ирода. Там она была случайно обнаружена монахами в IV веке. Это "изобретение головы" (слово трактуется в зависимости от легковерия читателя) привело к ее перемещению в Эмесу, где она была выставлена в 453 году. В 753 году Марцеллу, аббату Эмезы, было видение, в результате которого он вновь обнаружил (или изобрел) голову, которая была каким-то образом потеряна из виду. Следуя указаниям своего сна, он отправился в грот и приступил к эксгумации многострадальной реликвии. После множества других подобных и довольно несвязанных между собой эпизодов она, наконец, попала во владение епископа Амьенского в 1206 году.

Большим бедствием в ранние времена была потеря всех ценностей английского короля Иоанна. Между Линкольнширом и Норфолком королевский кортеж переправлялся через реку Уош: все драгоценности были сметены. Корона и все остальное были потеряны в 1216 году.

Несколько корон прошли через превратности. Когда Ричард III умер на Босвортском поле, его корона была схвачена солдатом и спрятана в кустах. Сэр Реджинальд де Брей обнаружил ее и вернул на законное место. Но чтобы уравновесить подобные случаи, несколько королев принесли в национальную казну свои собственные короны. В 1340 году Эдуард III заложил даже драгоценности королевы, чтобы собрать деньги на борьбу с Францией.

В той же описи упоминаются некоторые сокровища, хранящиеся в Вестминстере: к каждому из них прилагается стоимость: короны, пластины, браслеты и так далее. Кроме того, с похвальным усердием был составлен список других предметов, хранившихся в железном сундуке, среди которых значатся "один шелковый халат цвета печени, очень старый и ничего не стоящий" и "старый роговой комбез, ничего не стоящий". Вуд описывает фривольную сцену, когда пресловутый республиканец Мартен получил доступ к сокровищам, хранившимся в Вестминстере. Некоторые умники того времени собрались в сокровищнице и достали из железного сундука несколько драгоценностей, корону, скипетр, и мантии; они надели их на веселого поэта Джорджа Уитерса, "который, будучи коронованным и царственно одетым, сначала прошелся по комнате величественной походкой, а затем, с тысячью нелепых и глупых действий, выставил священные украшения на презрение и смех". Несомненно, "старый гребень" играл соответствующую роль в этих шалостях, возможно, он даже служил оркестром.

Некий сэр Генри Милдмей в 1649 году был ответственен за ужасный вандализм при пуританском режиме. Среди прочих деяний, которые он одобрял, было уничтожение и продажа замечательной короны короля Альфреда, о которой только что шла речь. В завещании графа Пемброка, составленном в 1650 году, есть такой пункт, показывающий, насколько непопулярным стал сэр Генри: "Поскольку я угрожал сэру Генри Милдмею, но не побил его, я даю 50 фунтов лакею, который ударил его дубиной. Кроме того, я хочу, чтобы упомянутый сэр Гарри не вмешивался в мои драгоценности. Я знал его... когда он имел дело с драгоценностями короны,... по этой причине я теперь называю его Бриллиантовым рыцарем".

Украшенное драгоценностями оружие и атрибуты стали очень богатыми в пятнадцатом веке. Пий II пишет о немецких доспехах: "Что мне сказать о шейных цепях людей и уздечках лошадей, которые сделаны из чистого золота, а также о копьях и ножнах, усыпанных драгоценными камнями?". Шпоры также украшались драгоценными камнями, а часто и дамасками из золота, и орнаментировались соответствующими девизами.

Опись драгоценных кубков и реликвариев королевы Жанны Наваррской, составленная около 1570 года, похожа на музей. У нее были различные золотые и драгоценные блюда для банкетов; одна драгоценность описана как "предмет, демуазель из золота, изображенная сидящей на лошади из перламутра, стоящей на платформе из золота, украшенной десятью рубинами, шестью бирюзами и тремя мелкими жемчужинами". Еще один предмет: "Изящный горный хрусталь в золотой оправе, , обогащенный тремя рубинами, тремя изумрудами и большим сапфиром, оправленным прозрачно, все это подвешено на маленькой золотой цепочке".

Настало время поговорить о самих драгоценных камнях, которые, помимо различных оправок, являются настоящими драгоценностями. По мнению Челлини, драгоценных камней всего четыре: он говорит, что они создаются "четырьмя стихиями": рубин - огнем, сапфир - воздухом, изумруд - землей, а алмаз - водой. Его раздражало, когда кто-то называл драгоценными камнями другие. "Я должен сказать пару слов, - замечает он, - чтобы не скандалить с определенным классом людей, которые называют себя ювелирами, но которых лучше сравнить с лоточниками, или драпировщиками белья, ломбардщиками или бакалейщиками... с максимумом кредитов и минимумом мозгов....Эти тупицы... виляют передо мной своими высокомерными языками и кричат: "А как насчет хризопраза, или жасинта, как насчет аква-марина, да что там, как насчет граната, вермеля, кризолита, плазура, аметиста? Разве это не все камни и не все они разные? Да, и какого дьявола вы не добавляете к драгоценностям еще и жемчуг, разве это не рыбьи кости?" Так он классифицирует камни, добавляя, что балас, хотя и светлый по цвету, - это рубин, а топаз - сапфир. "Он имеет одинаковую твердость и, хотя отличается по цвету, должен быть классифицирован вместе с сапфиром: что может быть лучше классификации? Разве у воздуха нет своего солнца?"

Челлини всегда оправлял цветные камни в ободок или закрытую золотую коробочку с фольгой за ними. Он рассказывает забавную историю о рубине, который он однажды оправил на кусочек потрепанного шелка вместо привычной фольги. Результат оказался самым блестящим. Ювелиры спросили его, какую фольгу он использовал, и он ответил, что никакой фольги не использовал. Тогда они воскликнули, что он, должно быть, подкрасил его, что противоречит всем законам ювелирного искусства. Бенвенуто снова поклялся, что не использовал фольгу и не делал с камнем ничего запрещенного или непрофессионального. "На это ювелир немного разозлился и стал употреблять крепкие выражения", - рассказывает Челлини. Затем они предложили хорошо заплатить за информацию, если Челлини сообщит им, каким способом он добился такого необыкновенного блеска. Бенвенуто, заявив, что ему безразлична плата, но "для него большая честь, что он может таким образом научить своих учителей", открыл настройку и показал свой секрет, и все расстались прекрасными друзьями.

Уже в XIII веке парижские ювелиры приобрели дурную славу за изготовление искусственных драгоценностей. Среди их законов был один, который гласил, что "ювелир не должен красить аметист или другие фальшивые камни, не должен оправлять их в сусальное золото или другие цвета, не должен смешивать их с рубинами, изумрудами или другими драгоценными камнями, кроме как в виде кристалла, просто без оправы или окраски".

Однажды Челлини нашел рубин, который, по его мнению, был оправлен нечестно, то есть очень бледный камень с толстым слоем драконьей крови, намазанной на его обратной стороне. Когда он отнес его нескольким своим любимым "тупицам", они были уверены, что он ошибается, и сказали, что камень был оправлен известным ювелиром и не может быть подделкой. Тогда Бенвенуто немедленно вынул камень из оправы, тем самым разоблачив

обман. "Тогда этот рубин можно было бы сравнить с вороной, которая запуталась в перьях павлина", - замечает Челлини, добавляя, что он посоветовал этим "старым ископаемым в искусстве" обеспечить себе лучшие глаза, чем те, которые они *носили* тогда. "Я не мог удержаться, чтобы не сказать это, - смеется Бенвенуто, - потому что все трое носили на носу большие гиг-лампы; после этого они все трое задыхались, пожимали плечами и с Божьим благословением удалялись". Челлини рассказывает о миланском ювелире, который изготовил великолепный изумруд, наложив очень тонкий слой настоящего камня на большой кусок зеленого стекла: он говорит, что его купил король Англии, и что обман не был раскрыт в течение многих лет.

Однажды Челлини получил заказ на изготовление великолепного распятия для подарка Папы Римского императору Карлу V., но, как он выражается, "мне помешали закончить его некие звери, имевшие доступ к уху Папы", но когда эти злые шептуны так "охмурили Папу", что отговорили его от распятия, Папа приказал Челлини сделать вместо него великолепный Бревиарий, так что "работа" так и осталась в его руках.

Джованни Пизано сделал несколько полупрозрачных эмалей для украшения главного алтаря во Флоренции, а также драгоценную застежку для украшения одеяния статуи Богородицы.

Гиберти не преминул обратить внимание на ювелирное дело и в 1428 году изготовил печать для Джованни Медичи, копеечную пуговицу и митру для папы Мартина V, а также золотую нутру с драгоценными камнями весом в пять с половиной фунтов для папы Евгения IV.

Изначально бриллианты гранили по два, один резал другой, откуда и пошла поговорка "бриллиант режет бриллиант". Таким образом, огранка по граням была естественной обработкой этого драгоценного камня. Эта практика зародилась в Индии. Два алмаза, систематически трущиеся друг о друга, со временем образуют огранку каждый. В 1475 году Луи де Бергем обнаружил, что алмазы можно гранить собственной пылью.

В связи с кохинором интересен тот факт, что в Индии всегда существовала легенда о том, что его владелец должен стать правителем Индии. Вероятно, древние индусы, среди которых сложилась эта легенда, были бы удивлены, узнав, что, хотя великий камень теперь принадлежит англичанам, традиция не прерывается!

Марко Поло упоминает о сокровищах, привезенных с острова Ормус , как о "пряностях, жемчуге, драгоценных камнях, тканях из золота и серебра, слоновьих зубах и всех других ценных вещах из Индии". В Балаксиаме, по его словам, найдены "балласы и другие драгоценные камни большой ценности. Ни один человек под страхом смерти не смеет ни копать эти камни, ни выносить их из страны, ибо все эти камни принадлежат королю. Другие горы в этой провинции также дают камни, называемые лазуритом, из которых делают лучшую лазурь. Подобного не найти во всем мире. В этих рудниках также добывают серебро, латунь и свинец". Он говорит о том, что туземцы носят золотые и серебряные серьги, "с жемчугом и другими камнями, искусственно вделанными в них". В одной из рек также находят яшму и халцедоны.

Рассказ Марко Поло о том, как добывают алмазы, бесхитростен в своем безрассудном пренебрежении к фактам. Он говорит, что в горах "есть большие глубокие долины, на дно которых нет доступа. Поэтому люди, отправляющиеся на поиски алмазов, берут с собой куски мяса", которые они бросают в эту глубокую долину. Он рассказывает, что орлы, увидев эти куски мяса, летят вниз и забирают их, а когда возвращаются, то садятся на более высокие скалы, тогда люди поднимают крик и сгоняют их. После того как орлы были отогнаны, "люди возвращают куски мяса и находят их полными алмазов, которые прилипли к

ним". Ибо обилие алмазов в глубине, - наивно продолжает Марко Поло, - просто поразительно; но никто не может туда спуститься, а если бы и смог, то только для того, чтобы быть неудержимо пожранным змеями, которые там так кишат". Дальнейший рассказ выглядит следующим образом: "Алмазы так разбросаны и рассеяны в земле и лежат так тонко, что в самых богатых шахтах редко удается найти хоть один при раскопках;... они часто заключены в комки,... некоторые... так прикреплены к земле, что пока их не растолкуют на грубом камне с песком, они не могут сдвинуть его настолько, чтобы обнаружить их прозрачность или... отличить их от других камней. При первом открытии шахты неумелые рабочие иногда, чтобы испытать найденное, кладут его на большой камень и, ударяя его друг о друга, к своему дорогому опыту, обнаруживают, что разбили алмаз..... Они наполняют цистерну водой, замачивают в ней столько земли, которую выкапывают из шахты, сколько она может вместить за один раз, разбивают комья, выбирают большие камни и перемешивают лопатами... затем они открывают вентиляционное отверстие, выпуская грязную воду, и подают чистую, пока земляное вещество не будет полностью смыто, и только гравийное останется на дне". Затем описывается процесс просеивания и сушки, после чего гравий раскладывается для осмотра: "Они никогда не осматривают промытый материал, кроме как между десятью и тремя часами, чтобы какое-нибудь облако не помешало ярким лучам солнца, которые, по их мнению, очень необходимы для помощи им в поисках: алмазы постоянно отражают их, когда они светят на них, делая себя тем самым более заметными".

Самым первым огранщиком алмазов часто называют Луи де Беркема из Брюгге в 1476 году. Но Лаборд находит более ранние записи об искусстве огранки этого драгоценного камня: в 1407 году в Париже был огранщик по имени Герман. В тот год огранщики алмазов в Париже были довольно многочисленны и жили в специальном районе, известном как "ла Курари, где проживают работники по обработке алмазов и других камней".

Кольца на пальцах почти заслуживают отдельной истории, ведь их форм и стилей великое множество. В одиннадцатом веке кольца часто делали из стекла. Теофил наглядно и интересно рассказывает о том, как их изготавливали. Он рекомендует использовать железный прут толщиной с палец, вставленный в деревянную рукоятку, "как копье вставляется в пику". Также по правую руку от рабочего должен быть большой кусок дерева "толщиной с руку, вкопанный в землю и доходящий до верха окна". Слева от печи должна быть небольшая глиняная траншея. "Затем, когда стекло приготовлено," советуют взять маленькую железку в деревянной ручке, окунуть ее в расплавленное стекло, взять небольшую часть и "уколоть ее в дерево, чтобы стекло было пробито насквозь, и мгновенно нагреть ее в пламени, и дважды ударить ею по дереву, чтобы стекло расширилось, и с быстротой вращать руку той же железкой;" когда кольцо будет таким образом сформировано, его нужно быстро бросить в траншею. Теофил добавляет: "Если вы хотите разнообразить свои кольца другими цветами... возьмите... стекло другого цвета , окружив им стекло кольца на манер нити... вы также можете поместить на кольцо стекло другого вида, как драгоценный камень, и нагреть его в огне, чтобы оно прилипло". Из этого точного описания изготовления колец можно почти увидеть их самих.

Старинное коронационное кольцо, "обручальное кольцо Англии", представляло собой золотое кольцо с одним прекрасным рубином балас; по благочестивому преданию, это кольцо было подарено Эдуарду Исповеднику нищим, который на самом деле был святым Иоанном Евангелистом в маскараде! Дворец, в котором произошло это уникальное событие, стал называться Хейв-ринг-ат-Боуэр. Все короли династии Стюартов носили это кольцо, и

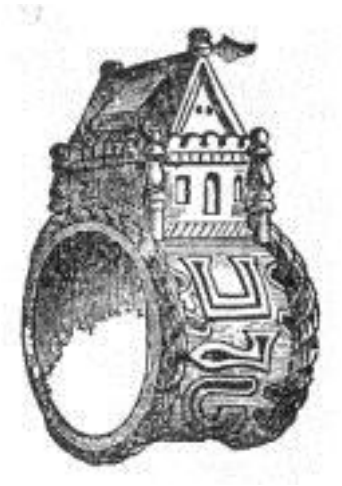
пока оно не попало к Георгу IV, вместе с другими завещаниями Стюартов, оно никогда не покидало королевскую линию Стюартов.

Эдуард I владел кольцом с сапфиром, изготовленным святым Дунстаном. Дунстан был трудолюбивым человеком, о котором Уильям Мальмсберийский сообщает, что он "получал огромное удовольствие от музыки, живописи и гравюры". В "Ancren Riwle", книге наставлений для женского монастыря, монахиням запрещено носить "ни кольца, ни броши", а также отказывать себе в других личных украшениях.

Архиепископы, похоже, обладали многочисленными кольцами в древние времена. В романе "Сэр Дегревант" есть двустишие, в котором упоминается:

"Архиепископы с кольцами
Больше пятнадцати".

Епископские перстни первоначально изготавливались из сапфиров, которые, как утверждалось, были характерны для холодной строгости жизни владельца. Однако позже фаворитом стал карбункул, который должен был указывать на пламенную ревность к вере. Возможно, компромисс с привычным аметистом, который сейчас наиболее часто используется для епископальных колец, представляя собой сочетание синего и красного, может символизировать смешение более человеческих качеств!



ЕВРЕЙСКОЕ КОЛЬЦО

В старом завещании 1529 года родственнику было оставлено кольцо, которое описывалось как "настольный бриллиант с черным аниэлем, подходящий для моего мизинца".

На сопроводительной иллюстрации изображено кольцо на иврите с надписью "Mazul Toub" ("Да пребудет с тобой Бог" или "Удачи тебе"), над которым возвышается маленькая мечеть.

В елизаветинские времена было принято носить "кольца с позой" (или кольца с поэзией), на которых были вырезаны надписи, такие как "Let likinge Laste", "Remember the ♥that is in pain", или "God saw fit this knot to knit", и тому подобное. Кольца-позитивы называются так из-за небольших поэтических настроений, связанных с ними. Они часто использовались в качестве обручальных, а иногда и свадебных колец. На старом саксонском кольце есть надпись: "Меня создал Эанред, а Этред владеет мной". Один из девизов на старинном кольце выглядит патетично; очевидно, его носил инвалид, который старался быть терпеливым: "Quant Dieu Plera melior sera." (Когда Богу будет угодно, мне станет лучше), а на маленьком кольце с крошечным бриллиантом: "Эта искра будет расти". Приятной и любимой "позой" была

"Любовь истинная
That I O U."

Девиз на кольце, принадлежащем леди Кэткарт, был начертан по случаю ее четвертого брака; с похвальным честолюбием она замечает,

"Если я выживу,
у меня их будет пять".

Именно на эти "кольца с позой" ссылается Шекспир, когда заставляет Жака сказать Орландо: "Ты полон красивых ответов: не был ли ты знаком с женами ювелиров и не выманивал ли у них кольца?".

На острове Мэн когда-то существовал закон, согласно которому любая девушка, которую обидел мужчина, имела право исправить свое положение одним из трех способов: ей давали меч, веревку и кольцо, и она могла решить, обезглавить его, повесить или выйти за него замуж. Традиция гласит, что кольцо почти всегда было оружием, которое выбирала дама.

Суеверия предписывали определенным камням лечить определенные болезни: кровавый камень, как утверждалось, имел очень большую эффективность, а опал, сложенный в лавровый лист, обладал способностью делать владельца невидимым. Некоторые камни, особенно бирюза, бледнели или приобретали более насыщенный оттенок в зависимости от состояния здоровья владельца; обладатель алмаза был непобедим; владение агатом делало человека любезным и красноречивым. Тот, кто носил аметист, был защищен от опьянения, а жацинт навевал сон в случае бессонницы. Постельное белье часто вышивали и украшали кусочками жасинта, а есть даже сведения о том, что для украшения простыней использовали бриллианты! Еще одним занятным примером легковерия было использование "судорожных колец". Это были кольца, благословленные королевой, которые должны были лечить всевозможные судороги, подобно тому как прикосновение короля должно было лечить золотуху. Когда королева умирала, спрос на эти кольца превращался в панику: их нельзя было производить до тех пор, пока не короновалась новая королева. После обезглавливания Анны Болейн Хьюзи пишет своей покровительнице: "Ваша светлость получит от этого человека девять судорожных серебряных колец". Джон Уильямс говорит, что у него никогда не было так мало золотых колец, как в этом году!"

Считалось, что камень с выгравированной фигуркой зайца помогает изгнать дьявола. А камень с изображением собаки оберегал владельца от "водянки или моровой язвы"; действительно универсальное кольцо! В одной из старинных французских книг говорится о том, что гравированный камень с изображением Пегаса особенно полезен для здоровья воинов; считается, что он придает им "смелость и стремительность в полете". Эти две добродетели звучат как-то несовместимо!

Бирюза считалась особенно отзывчивой. По словам доктора Донна:

"Сострадательная бирюза, по ткани которой можно определить.
По бледному виду владельца, что он нездоров".

бирюза должна была быть очень чувствительным камнем.

В IV веке жил врач, который прославился тем, что излечивал колики и желчь с помощью железного кольца, на котором было выгравировано изгнание желчи, просящее ее пойти и завладеть птицей! Существовало также суеверие, что припадки можно вылечить кольцом, сделанным из "причастных денег". Страдающий должен был стоять у дверей церкви,

выпрашивая пенни у каждого неженатого мужчины, который входил или выходил; его отдавали серебрянику, который обменивал их в соборе на "деньги причастия", из которых делал кольцо. Если это кольцо носил больной, то припадки, по преданию, прекращались.

Суеверие о драгоценном камне в голове жабы было до странности живучим: трудно представить, какое реальное основание могло быть у этой идеи. Один старый писатель дает указания, как достать этот камень, который жаба при жизни, похоже, охраняла самым тщательным образом. "На редкость хороший способ достать камень из жабы, - говорит он, - это положить... жабу... в глиняный горшок: положить его в муравейник и засыпать землей, которую жаба... муравьи съедят, так что кости... и камень останутся в горшке". Однажды Боэций просидел всю ночь, наблюдая за жабой в надежде, что она откажется от своего сокровища; но он жаловался, что ничто не помогло "удовлетворить великие муки его ночного беспокойства".

Старая ирландская легенда гласит, что "камень Адамант в земле Индии не становится холоднее ни от ветра, ни от снега, ни ото льда; его не нагревают горящие дерны" (это такой гибернийский штрих! Торфяное топливо было кельтской идеей отопительной системы), "ничто не отбивается от него ударами топоров и молотков; только одна вещь разбивает этот камень - кровь Агнца на Мессе; и каждый король, который брал этот камень в правую руку, прежде чем идти в бой, всегда одерживал победу". Существует также суеверие относительно камня Хибиен, который, как говорят, пылает в темноте, как огненная свеча, "он рассыпает яд перед собой в сосуде; каждая змея, которая приближается к нему или пересекает его, умирает в тот же миг". Другой камень, почитаемый в ирландских легендах, - камень Истиен, который находят "в мозгу драконов после их смерти", а еще более могущественной драгоценностью представляется камень Фанес, внутри которого, как утверждается, можно увидеть солнце, луну и двенадцать звезд. "Его всегда находят в сердцах драконов, которые совершают путешествие под водой. Ни один человек, держащий его в руке, не может сказать ни слова лжи, пока не отбросит его от себя; ни одна раса или армия не может принести его в дом, где есть тот, кто уступил дорогу своему отцу. В час заутрени она издает сладостную музыку, подобной которой нет под небом".

Варфоломей, средневековый ученый, рассказывает о магическом действии сапфира. "Сапфир - драгоценный камень, - говорит он, - синего цвета, в хорошую погоду и в ясную погоду он больше всего похож на небо и является лучшим среди драгоценных камней, а также наиболее подходящим и способным для пальцев королей. И если положить аддеркопа в шкатулку и подержать у ее горлышка индийский сапфир некоторое время, то в силу этого аддеркоп будет побежден и умрет, как бы внезапно. И то же самое я видел доказанным во многих и разных местах". Возможно, тот факт, что аддеркоп так редко вторгается в нашу современную жизнь, объясняет тот факт, что мы остаемся безучастными, читая столь удивительное заявление; или, возможно, наше недоверие преобладает над нашим благоговением.

Искусство лапидария, или наука глиптики, представляет собой интереснейшее исследование, и было бы ошибкой не рассмотреть его несколько минут с технической стороны. Как искусство оно очень древнее. В Екклезиастике мудрый сын Сираха упоминает ремесленников, "которые режут и гробят печати, и стараются сделать большое разнообразие, и предаются поддельным изображениям, и следят, чтобы закончить работу".

Феофил о глиптике слишком восхитительно наивен, чтобы мы могли удержаться от цитирования его замечаний. "Хрусталь, - объявляет он, - который представляет собой воду, затвердевшую в лед, и лед, затвердевший в большом возрасте в камень, обтачивается и

полируется таким образом". Затем он предписывает использовать песчаник и наждак, главным образом натирание, как можно предположить, для полировки камней, вероятно, *в форме кабошона*, как это было принято в его время; такой стиль отделки драгоценных камней назывался "огранкой с талоном". Но когда человек хочет выточить хрусталь, Теофил сообщает ему: "Возьми козла двух или трех лет... сделай отверстие между его грудью и животом, на месте сердца, и положи туда кристалл, чтобы он лежал в своей крови, пока не согреется... режь в нем, что хочешь, пока длится тепло". Сколько козлов требовалось для отделки скульптурного кристалла, зависело от проработанности дизайна! К сожалению, лиги спасения животных еще не вторглись в монастыри одиннадцатого века.

В скульптурной обработке стекла бесхитростный Теофил проявляет себя с самой лучшей стороны. "Художники! - восклицает он, - желающие красиво гравировать стекло, я теперь могу научить вас, так как сам сделал это на опыте. Я искал мерзких червей, которых плуг зарывает в землю, а искусство, необходимое в таких делах, заставило меня раздобыть уксус и теплую кровь похотливого козла, которого я осторожно положил на короткое время под крышу, обвязав крепким плющом. После этого я влил червей и уксус в теплую кровь и помазал все это явно блестящим сосудом; сделав это, я попытался вырезать стекло из твердого камня, называемого пиритом". Как жаль, что добрый Теофил не начал с пиритов, когда он, возможно, сделал бы дальнейшее открытие, что его черви и козы могли бы быть пощажены.

Что касается полировки драгоценных камней, то его указания вполне здравы. "Возьмите мраморную плиту, очень гладкую", - советует он, - "и действуйте так, как подсказывает вам полезное искусство". Другими словами, трите ее до тех пор, пока она не станет гладкой!

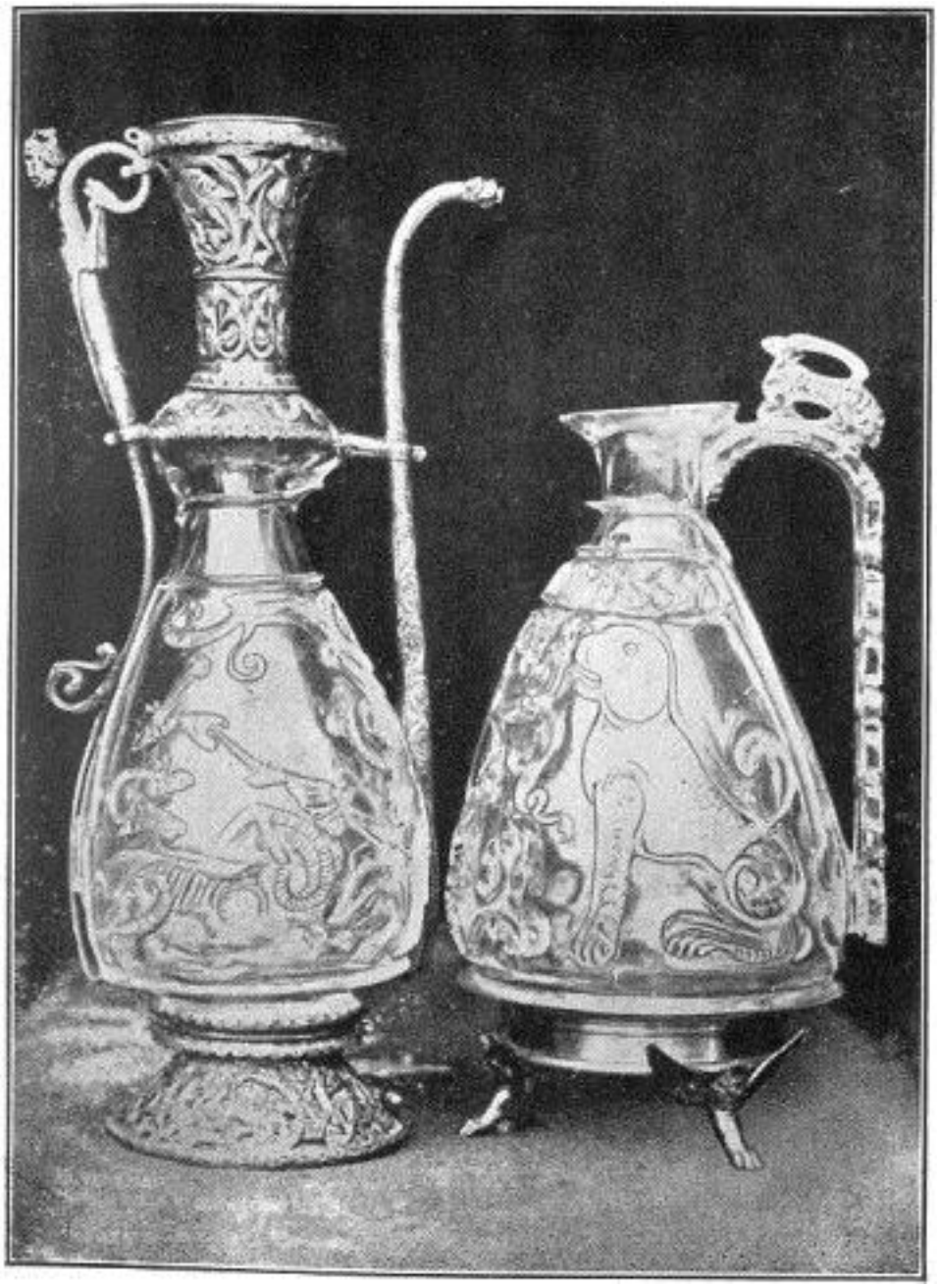
Бартоломью Англикус не менее занимателен, чем Теофил, в отношении хрусталя. "Люди говорят, что это снег или лед, ставший твердым за много лет", - самодовольно замечает он. "Этот камень, поставленный на солнце, принимает огонь, так что если к нему приложить сухое полотенце, то оно поджигает полотенце", и снова, цитируя Григория на Иезекииля I, он добавляет: "Вода сама по себе быстротечна, но силой холода она превращается и становится твердым кристаллом".

Из мелких образцов скульптурного хрусталя на броши Тары можно увидеть несколько маленьких темно-фиолетовых бусин, вырезанных в виде человеческих лиц; на той же броши встречаются маленькие фиолетовые маргаритки.

Кубок Птолемеев, знаменитый кубок из оникса в Париже, имеет более пятнадцати дюймов в окружности и является прекрасным образцом ранней лапидарной работы. Он был подарен в девятом веке Карлом Лысым Сен-Дени и всегда использовался для хранения освященного вина при коронации королевы Франции. Генрих II однажды заложил ее еврею, когда тот был в затруднительном положении, а в 1804 году ее украли и сняли старинную золотую и драгоценную оправу. Она была вновь найдена в Голландии и восстановлена в течение столетия.

В сокровищнице собора Святого Марка в Венеции хранится множество ценных образцов резных камней, из которых сделаны кубки, флаконы и тому подобное. Они были привезены из Константинополя в 1204 году, когда город был захвачен венецианцами. Константинополь был единственным местом, где в раннем Средневековье понимали и практиковали глиптику на больших твердых камнях. Греческие художники, которые в то время нашли убежище в Италии, привезли это искусство с собой. В соборе Святого Марка находится тридцать два таких византийских потира. Обычно они украшены золотом и драгоценными камнями. Есть также две прекрасные чаши из агата, искусно украшенные, но вырезанные в причудливых

изогнутых формах, требующих мастерства высшего порядка. Два других кубка из горного хрусталя великолепно вырезаны, но, вероятно, восточными мастерами, поскольку в их украшениях нет византийского стиля. Один из них первоначально был вазой и, по сути, ею и остался, так как длинное золотое горлышко не имеет связи с внутренней частью; ручка также из золота, но оба эти дополнения, по-видимому, рассматривались просто как украшение. Другая кружка искусно украшена резьбой в виде леопардов, на первой и более высокой изображены чудовища и лиственные формы. Вокруг горлышка нижней из этих кружек из горного хрусталя вырезана надпись, молящая Бога о благословении "имама Азиза Биллаха", правившего в Египте в 980 году. У этого кубка золотая подставка. Ручка искусно вырезана из того же куска хрусталя, но по ней проходит золотая полоса, придающая ей дополнительную прочность. Формирование этой ручки в сочетании с остальной работой - настоящий *tour de force*, и мы должны сильно сомневаться, что Теофилу с его козами это удалось бы!



ХРУСТАЛЬНЫЕ ФЛАЖОНЫ, СВ. MARK'S, VENICE

Вазари с характерным энтузиазмом говорит о глиптиках греков, "чьи работы в этом смысле можно назвать божественными". Но, продолжает он, "прошло много-много лет, в течение которых это искусство было утрачено"...., пока во времена Лоренцо ди Медичи не возродилась мода на камеи и инталии.

В Гильдии мастеров по дереву и камню во Флоренции нашлось место и резчикам камеи, но, тем не менее, кажется уместным отнести их в этот момент к ювелирам, а не к резчикам.

В более поздний период итальянцам, безусловно, удалось совершить подвиги в гранильном искусстве. Вазари упоминает о двух кубках, заказанных герцогом Космо, один из которых был вырезан из куска лазурита, а другой - из огромного гелиотропа, а братья Саначи изготовили хрустальную галеру с золотой оснасткой. В Зеленых сводах Дрездена можно увидеть множество образцов ценных, но отвратительных изделий этого класса. В XVII веке искусство исчерпало себя и уступило место вкусу к камеям, который, в свою очередь, был сведен на нет.

Огранка камеи и гравировка драгоценных камней всегда частично выполнялась с помощью сверла; сначала пробивалась самая глубокая точка, которую нужно было достичь при огранке, а затем поверхности срезались, откалывались и шлифовались, пока не достигался нужный уровень. Этот принцип во многом схож с тем, который сегодня используют резчики по мрамору.

Определение камеи, данное мистером Сирилом Дэвенпортом, вполне удовлетворительно: "Небольшая скульптура, выполненная в низком рельефе на каком-либо материале, ценном либо своей красотой, либо редкостью, либо твердостью". Камеи обычно вырезают из оникса, при этом различные слои и наслоения цвета срезаются на разной глубине, так что скульптура кажется выполненной одним цветом на другом, а иногда распознаются три или четыре слоя, так что получается эффект тени. Для вырезания камеи иногда используют перламутровые раковины, которые были популярны в Италии в XV веке. В Греции и Риме искусство огранки камеи было доведено до поразительного совершенства, часто использовался сардоникс, причем нередко в пять разноцветных слоев. Огромную античную камею размером более девяти дюймов в поперечнике можно увидеть в Вене; на ней изображен Апофеоз Августа, а сцена вырезана из двух рядов одухотворенных фигур. Она датируется первым веком нашей эры и выполнена в темно-коричневом и белом цветах.

Среди сокровищ Генриха III, любившего искусство, была "большая камея" в золотом футляре; ее стоимость составляла двести фунтов. Предполагалось, что эта камея будет конкурировать со знаменитой работой в парижской Сент-Шапель, которую император Балдуин II привез из Константинополя.

КУБОК ИЗ САРДОНИКСА, XI ВЕК, ВЕНЕЦИЯ

В XIII веке в Париже процветала гильдия "Лапидарии, резчики драгоценных камней и граверы камеи и твердых камней"; некоторое время в нее входили резчики по стеклу, но после 1584 года пересмотренные законы не допускали подражательной работы, поэтому резчики по стеклу больше не допускались в общество. Французские работы были довольно грубыми по сравнению с классическими образцами.

Знаменитая Портлендская ваза - это стеклянная камея огромных размеров, работа первого века, выполненная в сине-белой гамме. Со знаменитой каменной камеей, известной как Ваза святого Мартина, связана следующая причудливая легенда: когда святой Мартин посетил Поле мучеников в Агауне, он некоторое время молился, а затем воткнул свой нож в землю и был несказанно удивлен, увидев, что из него течет кровь. Сразу же осознав, что

находится в присутствии чудесного (что было почти второй натурой для средневековых святых), он принялся старательно собирать драгоценную жидкость в пару сосудов, которыми предусмотрительно снабдил себя. Однако обе вазы вскоре наполнились, а мистический рубиновый источник все не иссякал. В отчаянии он снова взмолился о наставлении, и вскоре к нему спустился ангел с вазой тонкой работы с камеей, в которой хранился остаток священной жидкости. Эта ваза из оникса, прекрасно ограненная, с изящными фигурками, высотой более восьми дюймов, у основания и воротника украшена византийским золотом и драгоценными камнями. Сюжет, по-видимому, представляет собой эпизод во время осады Трои, - причудливый выбор дизайна для ангела.

Некоторые средневековые камеи на самом деле являются антиквариатом, переделанным под христианские персонажи. Геркулеса легко превратить в Давида, а Персея и Медузу - в Давида и Голиафа. Есть два примера камеи Девы Марии, которые начали свою карьеру, одна в виде Леды, а другая в виде Венеры! В то время как Святой Иоанн первоначально изображался как Юпитер со своим орлом!

В эпоху Возрождения произошло большое оживление во всех отраслях огранки драгоценных камней, и камеи стали совершенствоваться и вновь походить на своих классических предков. Правда, сходство это было скорее академическим, а оригинальности в дизайне было мало. Как и большинство других видов искусства эпохи Возрождения, это был возврат, а не новое творение. Однако с технической точки зрения работа была триумфальной. Мастера не были удовлетворены, пока не превзошли древних, и они чувствовали себя обязанными увеличить глубину резки, чтобы показать, как ловко они могут принуждать материал; в некоторых случаях они даже занижали резку. В Медицейский период итальянского искусства камеи вырезались в самых фантастических формах; иногда голова негра вставлялась просто для того, чтобы продемонстрировать темный слой оникса, и была совершенно лишена красоты. Один из флорентийских гранильщиков был известен как Джованни из сердоликов, а другой - как Доменико из камеи. Последний вырезал портрет Людовико иль Моро на рубине из красного баласа, выполненный в технике интальо. О Николо Аванци сообщается, что он вырезал из лазурита "шириной в три пальца" сцену Рождества Христова. Маттео даль Нассаро, сын сапожника из Вероны, проявил необычайный талант в огранке драгоценных камней.

Экзотической работой Маттео дель Нассаро является распятие, вырезанное из кровавого камня, где художник настолько использовал возможности этого камня, что заставил красные пятна появляться в подходящих местах, чтобы изобразить капли крови. В 1531 году Маттео работал также в Париже, где основал школу и ремесленную мастерскую, а затем был назначен гравером Монетного двора.

Вазари рассказывает о гениальной работе Маттео, где он вырезал из халцедона голову Деяниры с львиной шкурой вокруг нее. Он говорит: "В камне была прожилка красного цвета, и здесь художник заставил шкуру перевернуться... и он изобразил эту шкуру с такой точностью, что зритель воображает, будто видит ее только что содранной с животного! Для волос он использовал другую марку, а для лица и груди - белые части". Маттео отличался независимым характером: когда однажды барон попытался сбить цену за драгоценный камень, он отказался взять за него небольшую сумму, но попросил барона принять его в дар. Когда же предложение было отвергнуто, а дворянин настаивал на низкой цене, Маттео намеренно взял свой молоток и одним ударом разбил камею вдребезги. Должно быть, его жизнь была несчастливой. Вазари говорит, что он "взял жену во Франции и стал отцом детей, но они были так непохожи на него самого, что он получал от них мало удовольствия".

Другим известным гранильщиком был Валерио Вичентино, который вырезал набор кристаллов, которые были сделаны в шкатулке для папы Климента VII, а для Павла III он изготовил резной хрустальный крест и люстру.

Вазари оставляет самую высокую оценку для Казати, которого называют "эль Греко", "и которого каждый другой художник превосходит в изяществе и совершенстве, а также в универсальности его произведений"... "Да и сам Микеланджело, взглянув на них однажды в присутствии Джованни Вазари, заметил, что настал час смерти искусства, ибо лучшей работы и представить себе невозможно!" В данном случае Микеланджело оказался пророком, ибо упадок последовал очень быстро.

ГЛАВА III

ЭНАМЕЛЬ

"О, благоразумнейший из читателей, - говорит Бенвенуто Челлини, - не удивляйся, что я так много времени посвятил написанию всего этого", и нам хочется принести такое же извинение за то, что мы посвятили целую главу эмали; но эта отрасль ювелирного искусства имеет так много подразделов, что требует места.

Слово "эмаль" происходит из разных источников. Греческий язык дал слово "maltha" - плавить; немецкий - "schmeltz", старофранцузский - "esmail", итальянский - "smalta" - все они означают примерно одно и то же и указывают на одно качество, присущее эмали всех народов и эпох, - ее плавкость. Ведь она всегда используется в жидком состоянии, и так должно быть всегда.

Эмаль - это вид стеклянного продукта, измельченного в порошок, а затем расплавленного под воздействием высокой температуры до жидкого состояния, которое, затвердев, возвращается в стекловидное состояние.

Эмаль использовалась с очень давних времен. Первое упоминание о ней содержится у Филострата в 200 году н. э., где он описывает этот процесс применительно к доспехам своего времени. "Варвары, живущие за океаном, - пишет он на сайте , - умеют наносить краски на раскаленную латунь, которая становится твердой, как камень, и делает полученный таким образом орнамент долговечным".

В разные периоды эмали имеют свои особенности: в конце X века - в Византии и Германии, в XI веке - в Италии, в то время как большинство более поздних работ обязаны своими ведущими характеристиками французам, хотя их продолжали производить и в других странах.

Чтобы понять различия и сходства в эмалевых работах, следует обратить внимание на три общие формы, в которых они используются: перегородчатая, камерная и расписная эмаль. Существует множество подразделений этих классификаций, но для нашей цели будет достаточно трех.

В перегородчатой эмали, единственной манере, известной греческим, англосаксонским и кельтским мастерам, узор наносится на золотой грунт маленькими вертикальными проволочными линиями, как филигрань, эмаль вливается во все образовавшиеся таким образом маленькие отделения, каждое из которых имеет один чистый цвет, по принципу мозаики. Цвета всегда были довольно четкими и грубыми, но от этого они становятся более искренними и декоративными, поскольку художник откровенно признает ограниченность материала; а золотой контур гармонизирует целое, как и в любом виде искусства.

Перегородчатая эмаль - это практически мозаика, в которой разделения состоят из узких полос металла, а не гипса. Эмаль наносилась в порошкообразном состоянии на золото, а затем сплавлялась в печи.

НЕМЕЦКАЯ ЭМАЛЬ, XIII ВЕК

Шампельная эмаль имеет тот же эффект, что и перегородчатая, но цель достигается другими средствами. Контур оставляют в металле, а весь фон срезают и утапливают, делая таким образом полые камеры для стекловидной пасты, цельным куском, а не с помощью проволоки. Часто бывает нелегко определить, какой метод был использован для создания той или иной работы.

Расписные эмали не использовались в ранние времена, но достигли совершенства в эпоху Возрождения. Полупрозрачная эмаль преобладала, прежде всего, в Италии: гравером на золоте или серебре делался низкий рельеф; для разделения цветов то тут, то там оставлялись тонкие рельефные линии. Поэтому там, где прорезь была наиболее глубокой, эмаль проступала толще и, соответственно, темнее по цвету, создавая эффект затенения, в то время как на самом деле использовался только один оттенок. Припудренную и увлажненную эмаль равномерно распределяли шпателем по всей поверхности и оставляли в печи до полного разжижения. Другой вид эмали использовался для окраски рельефных золотых работ, на которые наносился постоянный слой прозрачной краски. Иногда эта краска наносилась в несколько слоев, один на другой, а черты лица прорисовывались более поздним штрихом. Таким образом было изготовлено множество эмалированных украшений: фигурки, драконы и животные - одни из самых известных. Но настоящая эмалевая живопись, по принципу картины, создавалась другим способом. При подготовке грунта для эмалевой росписи есть два момента, которые в основном учитывались во все времена и во всех странах. Эмалевый грунт должен быть более легкоплавким, чем металл, на который он кладется, иначе оба они расплавятся. Также эмаль, которой выполняется окончательный декор, должна быть более легкоплавкой, чем более твердая эмаль, на которую она наносится. Фактически, каждый слой должен быть чуть более легкоплавким, чем предыдущий. Для выполнения такой работы необходимы очень точные знания, что легко понять.

ЭМАЛИРОВАННАЯ ЗОЛОТАЯ ОБЛОЖКА ДЛЯ КНИГИ, СИЕНА

При изучении исторических примеров эмали, любопытный овал в золотой оправе, известный как "Драгоценность Альфреда", является одним из первых, попавших в нашу область. Он был найден в Сомерсетшире и, вероятно, датируется примерно 878 годом. Она представляет собой эмалированную фигурку, покрытую толстым кристаллом, оправленным в филигрань, по краю которого идет надпись: "AELFRED MEC REHT GAVUR CAN" (Альфред приказал меня выковать). Король Альфред был большим покровителем искусств. О такой англосаксонской работе свидетельствует древняя поэма в Эксетерской книге:

"Для одного чудесное мастерство
в искусстве золотых дел мастера.
Он часто украшает и хорошо украшает
Могущественных вельмож короля".

Интересны кельтские эмали, которые обычно располагаются в промежутках между разветвленными переплетениями этой школы ювелирного искусства. Крест Конга - один из самых известных образцов этой работы, а также боссы на чаше Ардага.

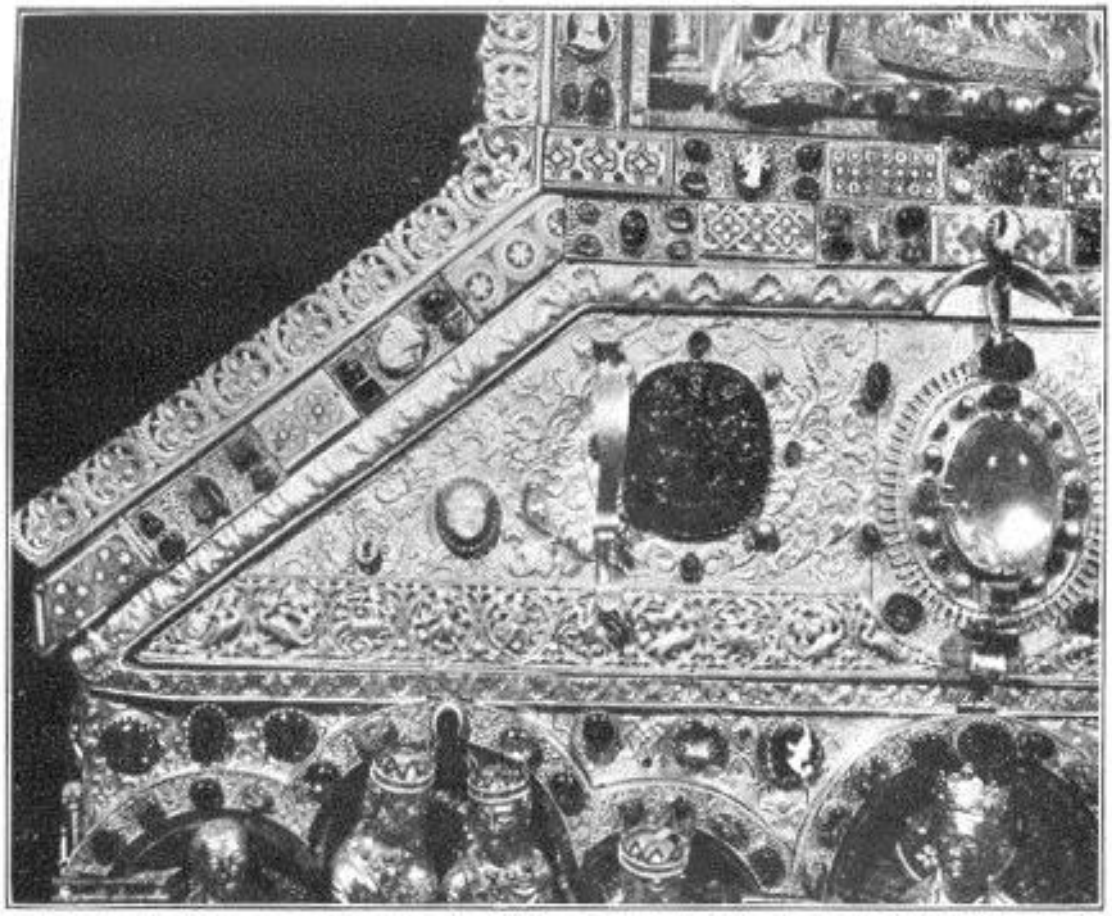
Монах Теофилус описывает процесс эмалирования в наглядной манере. Он приказывает своим мастерам "приспособить свои куски золота во все оправы, в которые должны быть помещены стеклянные драгоценные камни" (под этим подразумевается, что он обучает методу перегородчатой эмали). "Вырежьте небольшие полосы из очень тонкого золота, - продолжает он, - в которых вы согнете и придадите форму любой работе, которую вы хотите сделать в эмали, будь то круги, узлы, маленькие цветы, птицы, животные или фигуры". Затем он советует припаивать ее с величайшей осторожностью, два или три раза, пока все кусочки не приклеятся к пластине. Для приготовления порошкового стекла Теофил советует положить кусок стекла в огонь, а когда оно раскалится, "бросить его в медный сосуд с водой, и оно мгновенно разлетится на мелкие осколки, которые вы разобьете круглым пестиком, пока они не станут совсем мелкими". Следующий шаг - положить порошок в предназначенный для него клозет, а всю драгоценность поместить на тонкий кусок железа, поверх которого надета крышка, защищающая эмаль от углей, и поставить в самую горячую часть огня". Теофил рекомендует, чтобы эта маленькая железная крышка была "мелко продырявлена по всей поверхности, чтобы отверстия были внутри плоскими и широкими, а снаружи более тонкими и грубыми, чтобы остановить гарь, если она случайно попадет на нее". Этот процесс обжига может повторяться несколько раз, пока эмаль не заполнит все пространство равномерно. Затем следует утомительная работа по полировке: опустив драгоценный камень в крепкий воск, нужно потереть его о "гладкую твердую кость", пока он не будет отполирован хорошо и равномерно.

Бенвенуто Челлини рекомендует использовать маленькую бумажную губку для выравнивания поверхности эмалей. "Возьмите чистый хороший лист бумаги, - пишет он, - и хорошенько пожуйте его между зубами, - это если они у вас есть, я же не могу этого сделать, потому что у меня их не осталось!"

Знаменитое произведение ювелирного искусства X века - Пала д'Оро в соборе Святого Марка в Венеции. Это золотой алтарь или ризница длиной около одиннадцати футов и высотой семь футов, богато выполненный в византийском стиле и украшенный эмалями и драгоценными камнями. Особое качество поверхности золота до сих пор остается в памяти; она выглядит почти жидкой и напоминает металл в текучем состоянии. На его удивительных делениях и арочных отделениях находится не менее двенадцати сотен жемчужин и двенадцати сотен других драгоценных камней. Эти камни окружают отверстия, в которых помещены очень красивые эмалевые фигуры святых и священных персон. Святой Михаил занимает видное место; его фигура частично рельефная. Самый большой медальон содержит фигуру Христа во славе, а в других отделениях можно увидеть даже таких светских персон, как императрица Ирина и дож, который правил Венецией в то время, когда был установлен этот алтарь - в 1106 году. Пала д'Оро выполнена в технике шамплеве: грунт срезан для получения расплавленной эмали. Это, несомненно, византийская работа; дож Орсеоло в 976 году приказал изготовить ее константинопольским эмальерам. Она не была закончена в течение почти двух столетий и прибыла в Венецию в 1102 году, когда к ней был добавлен портрет правящего в то время дожа . Византийская палитра красок была богатой: белый, два красных, светлый и темный, темно- и светло-синий, зеленый, фиолетовый, желтый, телесный и черный. Эти оттенки всегда смешивались отдельно, по одному в каждом клобуке: греки в этот период никогда не пытались смешивать цвета, и более одного оттенка никогда не появлялось в одном отсеке. Расширение и усовершенствование Пам д'Оро было продолжено греческими художниками в Венеции в 1105 году. После этого его дважды переделывали, один раз в XIV веке для Дандоло, и таким образом в чистый византийский тип несколько вторгся готический дух. Реставрацией в 1345 году руководила Джанмария Бонинсегна.

Один из самых выдающихся образцов эмалевой работы находится на короне Карла Великого,[1] которая представляет собой великолепную конструкцию из восьми золотых бляшек, соединенных петлями, и увенчанных крестом спереди, и аркой, пересекающей все это, как ребро, сзади и спереди. Второе поперечное ребро утрачено, но первоначально корона имела дугообразную форму с двумя ребрами в верхней части. Золотые пластины украшены орнаментом: одна - драгоценными камнями и филигранью, другая - большой фигурой из эмали. Эти фигуры похожи на те, что встречаются на Пала д'Оро.

[Сноска 1: См. рис. 1].



ДЕТАЛЬ; СВЯТИЛИЩЕ ТРЕХ КОРОЛЕЙ, КЕЛЬН

Святилище Трех королей в Кельне украшено как перегородчатой, так и камерной эмалью, что является необычным обстоятельством. В Экс-ла-Шапель усыпальница Карла Великого чрезвычайно похожа на нее в некоторых отношениях, но единственная эмаль - шамплеве. Хорошие примеры полупрозрачных эмалей в рельефе можно увидеть на нескольких реликвариях в Экс-ла-Шапель.

Теофил дает нам указания по изготовлению очень нарядного потира с ручками, богато украшенными тиснением и орнаментом из мелло. В другом параграфе дается инструкция по изготовлению золотого потира, украшенного драгоценными камнями и жемчугом. В качестве современной задачи было бы интересно досконально следовать его указаниям и построить настоящий потир, описанный в одиннадцатом веке. Для нанесения драгоценных камней и жемчуга Феофил советует нам "вырезать куски наподобие ремешков", которые нужно "согнуть вместе, чтобы сделать из них маленькие оправы, в которые можно было бы вложить камни". Эти маленькие оправы с камнями нужно закрепить на своих местах мучной пастой, а затем прогреть на углях, пока они не прилипнут. Звучит немного рискованно, но мы полагаем,

что у него должно было получиться, и, действительно, похоже, что это был обычный способ закрепления камней в первые века. Затем добавляются филигранные цветы, и все это припаивается самым примитивным способом: угли выкладываются в форме небольшой печки, чтобы угли лежали толстым слоем по всей окружности, а когда припой "стекает, словно волнистый", художник должен быстро сбрызнуть его водой и вынуть из огня.

Чернь, которой также должен быть украшен потир Феофила, стоит по отношению к более красивому искусству эмали, как рисунок по отношению к живописи, и хорошо бы рассмотреть ее здесь. И римляне, и англосаксы понимали, как ее использовать. Как искусство она применяется с шестого и седьмого веков. Термин "чернь", вероятно, является сокращением итальянского слова "nigellus" (черный); искусство заключается в инкрустации выгравированной поверхности черной пастой, которая в большинстве случаев очень прочна и тверда, как сам металл, единственное отличие - гибкость; если металлическую пластину согнуть, чернь потрескается и отслоится.

ПАКС ФИНИГУЭРРЫ, ФЛОРЕНЦИЯ

Чернь - это не просто рисунок на металле. Это относится к гравировке. Гравер используется для вырезания рисунка на поверхности серебра, которая представляет собой просто полированную плоскость. Когда рисунок вырезан, в промежутки заливается черная эмаль, изготовленная из свинца, лампового черного и других веществ, и втирается; когда она полностью высохнет и затвердеет, ее полируют. В результате получается черная эмаль, которая затем вплавляется в серебро, так что вся поверхность становится единой, а декор - частью оригинальной пластины. Процесс, описанный Теофилом, выглядит следующим образом: "Составьте чернь таким образом: возьмите чистое серебро и разделите его на равные части, добавьте к нему третью часть чистой меди и, взяв желтую серу, раздробите ее очень мелко... и когда вы разжижите серебро с медью, равномерно размешайте его с

древесным углем, и сразу же влейте в него свинец и серу". Эту черневую пасту делают в виде палочки и нагревают до тех пор, "пока она не заблестит: тогда другим пинцетом, длинным и тонким, держи чернь и натирай ею все места, которые хочешь сделать черными, пока рисунок не станет полным, и , отнеся его от огня, сделай его гладким плоским напильником, пока не появится серебро". Закончив свои указания, Теофил добавляет: "И будьте очень внимательны, чтобы не потребовалось никакой дополнительной работы". Чтобы отполировать чернь, он советует нам "пемзой влажной камень, пока она не станет везде яркой".

Существуют различные рассказы о том, как Финигуэрра, работавший по черни во Флоренции, открыл с ее помощью искусство гравировки на стали. Вероятно, это всего лишь легендарная история, но ее всегда рассказывают как одну из апокрифических историй, когда обсуждают происхождение книгопечатания, и, возможно, она не будет здесь неуместна. Флорентиец Мазо Финигуэрра только что выгравировал пластину для своей знаменитой черни, "Пакс", которую сейчас можно увидеть в Барджелло, и залил ее жидкой эмалью, которая стояла в ожидании, пока она высохнет. Затем, по мнению некоторых авторитетов, на влажную поверхность упал лист бумаги, на котором, осторожно сняв его, Мазо обнаружил отпечаток своего рисунка; другие утверждают, что именно благодаря тому, что слуга положил на него влажную ткань, был предложен принцип печати с вырезанной пластины. Во всяком случае, говорят, что Финигуэрра понял намек и сделал оттиск на бумаге, прокатывая ее, как это делают с офортом или гравюрой.

В Серебряной палате дворца Питти хранится "Пакс" Мантеньи, выполненный тем же способом, что и у Финигуэрры, и заслуживающий сравнения с ним. Гравюра очень тонкая, и трудно представить себе лучший образец этого искусства. Мадонна с младенцем, сидящие в беседке, занимают центр композиции, которая обрамлена драгоценными лентами, рама разделена на шестнадцать отделений, в каждом из которых можно увидеть крошечную и изысканную картину. Работа над беседкой из роз, в которой сидит Богородица, отличается замечательным качеством, так же как и маленькие птички и животные, введенные в композицию. На заднем плане изображен Святой Христофор, переходящий реку с Младенцем Христом на спине, а в воде видны рыба и лебедь.

В Валенсии (Испания) можно увидеть потир, который, как предполагается, является той самой чашей, в которой Спаситель установил Причастие. Сама чаша сделана из сардоникса и имеет прекрасную форму. Основание сделано из того же камня, а ручки и ленты - из золота, украшенного черной эмалью. Жемчуг, рубины, сапфиры и изумруды в изобилии украшают ножку и основание. Это произведение эпохи императорского Рима.

В Англии одним из самых совершенных образцов тонкой, тщательной работы является Уилтонский потир, датируемый двенадцатым веком. Уорвикская чаша тоже очень тонкой работы, и обе они покрыты мельчайшими сценами и фигурками. Одно из самых великолепных сокровищ в этом ряду - козёл Уильяма Уикхема, хранящийся сейчас в Оксфорде. Он выполнен в строго национальном стиле.

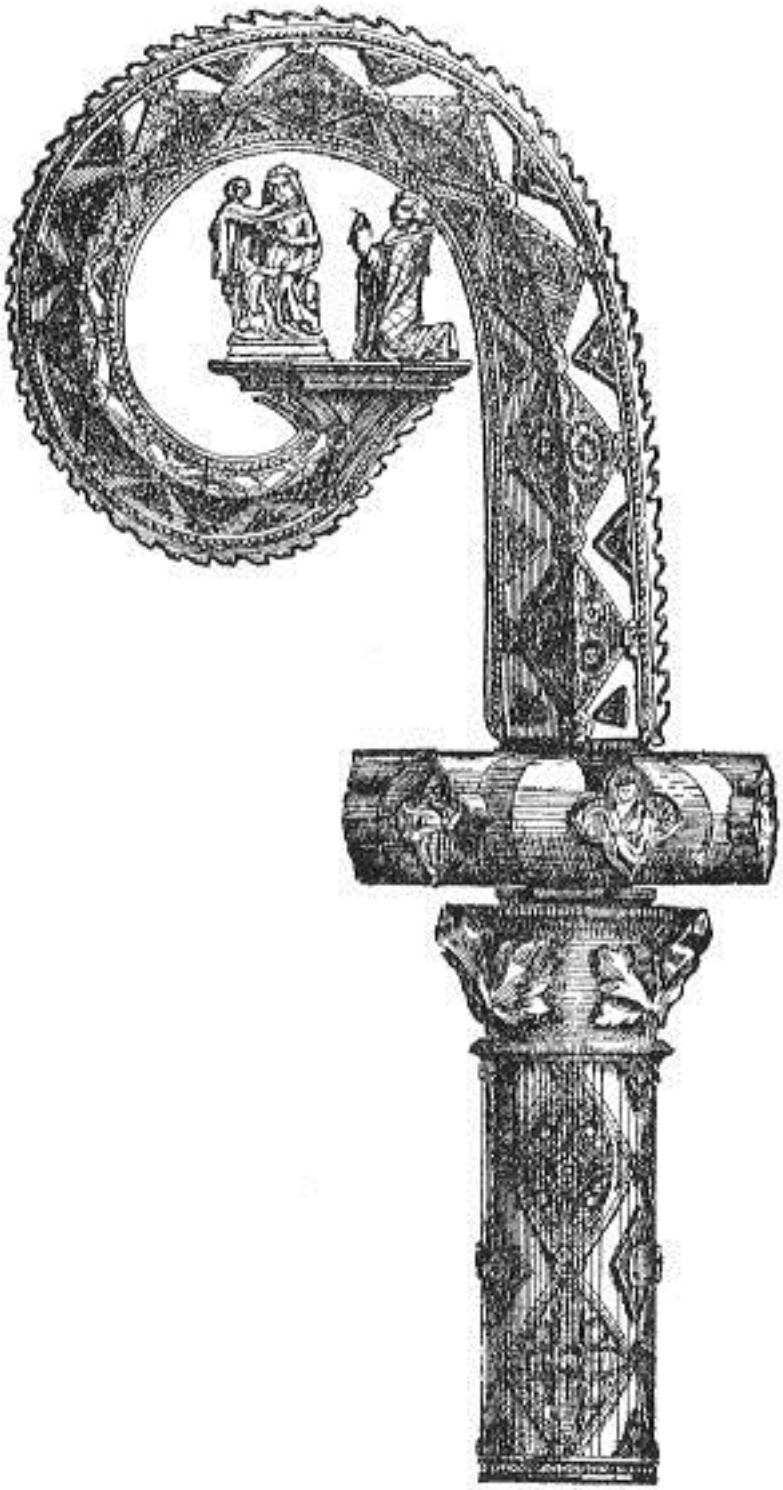
Сохранилось соглашение, заключенное между Генрихом VII и аббатом Айлипом на строительство часовни этого короля в Вестминстере. Он переплетен в бархат и украшен эмалями. Интересно, что некоторые эмали выполнены в итальянском стиле, а другие - явно в английском.

Лимож был самым известным центром эмальерного искусства в двенадцатом веке, работы были известны как Opus de Limogia, или Labor Limogiae. Лимож был римским поселением, и эмали здесь изготавливали еще во времена Филострата. Эмаль шамплеве, хотя она не

производилась ни у греков, ни даже в византийских работах, была почти неизменной в Лиможе в ранние времена: с помощью этого теста можно легко отличить византийскую эмаль от ранней лиможской, если в остальном дизайн достаточно схож, чтобы оправдать вопрос.

Некоторые из самых красивых лиможских эмалей были выполнены в так называемой basse-taille, или прозрачной эмали на золотой основе, которая была предварительно подготовлена в барельефе. Эмаль Шамплеве часто использовалась на меди, для таких предметов, как пастырские шесты, реликварии и крупные предметы церковной утвари. Эмаль, используемая на меди, обычно непрозрачна и несколько грубее по текстуре, чем эмаль, используемая на золоте или серебре. Благодаря своей дополнительной прочности эти образцы обычно прекрасно сохраняются. В 1327 году Гийом де Хари в своем завещании завещал 800 франков на изготовление двух высоких гробниц, покрытых лиможской эмалью, одной для себя, а другой для "Бланш д'Аванж, моей дорогой спутницы".

Интересной формой перегородчатой эмали была известная под названием "plique à jour", которая состоит из филигранного



ИТАЛЬЯНСКИЙ ЭМАЛИРОВАННЫЙ КОЗЁЛ, XIV ВЕК

оправа с эмалью в прозрачных кусочках, без металлического фона. Его до сих пор изготавливают во многих частях света. При освещении она напоминает мельчайшие узоры витража. Франциск I показал Бенвенуто Челлини чудесную чашу такого описания и спросил Челлини, может ли он представить, как достигается такой результат. "Святейшее Величество, - ответил Бенвенуто, - я могу рассказать вам, как именно это делается", - и он принялся объяснять изумленным придворным, как чаша была построена, шаг за шагом, внутри чаши из тонкого железа, выложенной глиной. Проволоки скреплялись клеем до завершения рисунка, затем наносилась эмаль, и все это сплавлялось вместе при пайке.

Глиняная форма, к которой все это временно приклеивалось, затем снималась, и работа, прозрачная и эфемерная, была готова стоять отдельно.

Король Джон подарил городу Линн великолепный золотой кубок, покрытый эмалью, с фигурами придворных того времени, занимающихся охотой на ястребов и зайцев и одетых в костюмы времен правления короля. "Король Джон подарил корпорации богатый кубок с крышкой, - рассказывает Маккарел, - весом в семьдесят три унции, который сохранился до сих пор и во время всех публичных мероприятий и развлечений используется с некоторыми необычными церемониями при распитии здоровья короля или королевы, и каждый, кто посещает мэра, должен пить из этого кубка, который содержит полную пинту". Цвета эмалей, которые используются как плоские в качестве фона для маленьких серебряных фигурок, - темно-розовый, прозрачно-синий и нежно-зеленый. Платья людей также подобраны в тех же цветах, варьируя их с основой. Этот кубок был нарисован Джоном Картером в 1787 году, причем ему с большим трудом удалось получить разрешение на изучение оригинала для этой цели! Он направил рекомендательные письма в корпорацию, но там, похоже, заподозрили его в каком-то мошенничестве; сначала они вообще отказались рассматривать его предложение, но после нескольких обращений ему разрешили иметь оригинал перед собой, в закрытой комнате, в компании с человеком, назначенным ими, но за его счет, чтобы наблюдать за ним и следить, чтобы драгоценный кубок не пострадал!

Прозрачные эмали на рельефах были очень распространены среди итальянских ювелиров; Вазари называет этот вид работ "разновидностью живописи, соединенной со скульптурой".

Когда эмаль стали использовать как краску, одна из главных прелестей этого искусства исчезла. Ограниченность этого искусства стала его сильной стороной, а простое и прямолинейное использование материала - его лучшим выражением. Метод изготовления расписной эмали заключался в следующем. На медной пластине стилусом наносился рисунок. Затем на поверхность наносился флюс из обычной эмали по всей поверхности. Затем рисунок повторялся, по тем же линиям, в темной среде, и краски ложились ровно внутри темных линий, принимая эти линии, как если бы они были проволокой вокруг клуазона. Все окрашенные эмали должны были быть нанесены и на оборотную сторону, чтобы предотвратить коробление в печи при усадке. После нанесения каждого слоя краски вся пластина подвергалась обжигу. В XV веке эти эмали были популярны и сохраняли некое подобие уважения к ограничению материала; позже расширение возможностей привело, как и в большинстве других искусств, к упадку вкуса, и появились пестрые картины с таким количеством цветов и теней, как на картине маслом. То тут, то там, где требовался особый металлический блеск, под цвет прозрачной эмали клали лист золота, придавая декоративный блеск. Эти кусочки блестящего металла назывались *пайонами*.

Когда при Франциске I Лимож окончательно стал королевской мануфактурой эмалей, руководителем работ стал Леонард Лимузен, получивший титул "Valet de Chambre du Roi" в знак признательности своего государя. Замечательными примерами работ Леонарда Лимузена, выполненных в 1547 году, являются большие фигуры апостолов, которые можно увидеть в церкви Сен-Пьер в Шартре, где они расположены в апсидальной капелле. Они написаны эмалями на медных листах размером двадцать четыре на одиннадцать дюймов и находятся в прекрасной сохранности. Они были подарены Анри II Диане де Пуатье и привезены в Шартр из замка д'Ане. Эти эмали, выполненные по белому грунту, чем-то напоминают фаянсовую живопись; окраска нежная, изредка встречаются золотые штрихи.

Трактат Уильяма Эссекского объясняет художнику, как подготовить пластину для росписи эмалью, такие как использовались в миниатюре. Он говорит: "Чтобы сделать пластину, на

которой художник будет рисовать: выбирается кусок золота или меди необходимых размеров и толщиной от 1/18 до 1/16 дюйма, покрывается толченой эмалью и пропускается через огонь, пока не станет белым; затем добавляется еще один слой эмали, и пластина снова обжигается; после этого на поверхность эмали наносится тонкий слой вещества, называемого флюсом, и пластина подвергается действию тепла в третий раз. Теперь она готова к тому, чтобы художник приступил к работе над картиной".

Леонард Лимузен писал картины с 1532 по 1574 год. Он использовал процесс, описанный Уильямом Эссекским (который впоследствии стал очень популярным среди миниатюристов), а также создавал настоящие картины по собственному проекту. Проследить историю лиможских эмальеров после этого периода не входит в нашу компетенцию.

ГЛАВА IV

ДРУГИЕ МЕТАЛЛЫ

Опасности, которые подстерегают людей, возившихся с холодным железом", многочисленны; но те, кто пытается управлять горячим железом, также заслуживают уважения, если они достигают художественного результата с этим несимпатичным металлом, который от природы совершенно лишен очарования, цвета и текстуры и больше, чем любой другой, зависит от правильного применения дизайна, чтобы преодолеть препятствия на пути к красоте, которыми он обременен.

"Ржавчина испортила", к сожалению, многие интересные древние предметы из железа, так что до нас дошло лишь небольшое количество образцов этого металла, относящихся к очень ранним временам; одним из самых ранних в Англии является могильный камень из литого металла, датируемый 1350 годом: он украшен крестом и имеет эпитафию "Молитесь за душу Джоан Коллинз".

Процесс литья чугуна происходил следующим образом. Формы изготавливались из песчаного вещества, состоящего из смеси кирпичной пыли, суглинка, гипса и древесного угля. В форму засыпали песок и вдавливали в него деревянный или металлический шаблон. Когда его удаляли, отпечаток оставался в песке. Жидкий металл заливался в форму и остывал, придавая ей нужную форму. Как и в случае с гипсовым слепком, необходимо было использовать две такие формы, песок крепко удерживался в ящиках, если предмет должен был быть округлым, а затем две сделанные таким образом половинки соединялись вместе. Плоские предметы, такие как каминные спинки, можно было заливать в одну форму.

Варфоломей в своей книге "О свойствах вещей" делает несколько интересных заявлений о железе: "Хотя железо происходит из земли, но оно наиболее твердое и печальное, и поэтому ударами и ударами оно подавляет и расширяет все другие металлы, заставляя их растягиваться в длину и в ширину". Это ключевой момент в работе кузнеца: именно этим он занимался с самого начала и занимается до сих пор.

В Испании железные рудники существовали со времен, когда Плиний писал и упоминал о них, но в этой стране сохранилось мало образцов, позволяющих считать его эстетским по своему назначению до пятнадцатого века.

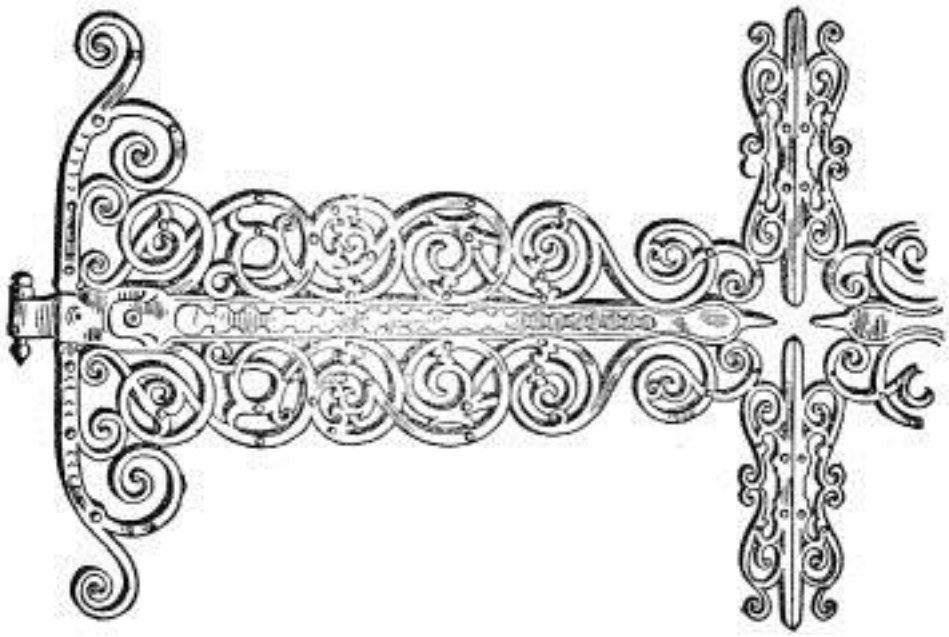
Для закалки железных инструментов существуют рецепты, приведенные монахом Теофилом, но они, к сожалению, не поддаются цитированию, поскольку отличаются средневековой откровенностью выражения.

Святой Дунстан был покровителем ювелиров и кузнецов. Он родился в 925 году и жил в Гластонбери, где довольно рано стал монахом. Он не только работал с металлом, но и был хорошим музыкантом и большим ученым, по сути, настоящим культурным человеком. Он построил орган, несомненно, похожий на тот, что описывает Теофил, который, как рассказывает Беда, , будучи оснащен "медными трубами, наполненными воздухом из мехов, издавал великую и самую сладкую мелодию". Дунстан был любимцем при дворе во времена правления короля Эдмунда. Однако врагов было много, и они распространяли информацию о том, что Дунстан прибегал к помощи демонов в своей почти магической работе во многих ее отделах. Поговаривали, что иногда злые духи были слишком назойливы, и в таких случаях Дунстан не терпел глупостей. Существует старинный стих:

"Святой Дунстан, так гласит история,
 однажды схватил дьявола за нос,
 раскаленными щипцами, отчего тот зарычал.
 Что его было слышно за три мили и более!"

Та же история рассказывается о святом Элои и, вероятно, о большинстве средневековых творческих духов, которым посчастливилось быть людьми по темпераменту и в то же время благочестивыми и подвижниками. Его сильно беспокоили визиты, подобные тем, что преследовали святого Антония. Рассказывают, что однажды он был занят в своей кузнице, когда этот изверг проявил необычайную настойчивость: Святой Дунстан повернулся к демону и зажал его нос в раскаленных щипцах, что оказалось самым успешным изгнанием. На старинных портретах святой Дунстан изображен в полном церковном облачении, держа в руках железные клещи как символ своей доблести.

Он стал архиепископом Кентерберийским, успев побывать в Вустере и Лондоне. Он отправился в Рим и получил от папы Иоанна XII паллиум примаса англосаксов. Дунстан был праведным государственным деятелем, дважды обличал короля за дурные поступки и подвергал его королевское высочество церковному запрету за безнравственное поведение! Святой Дунстан умер в 988 году.



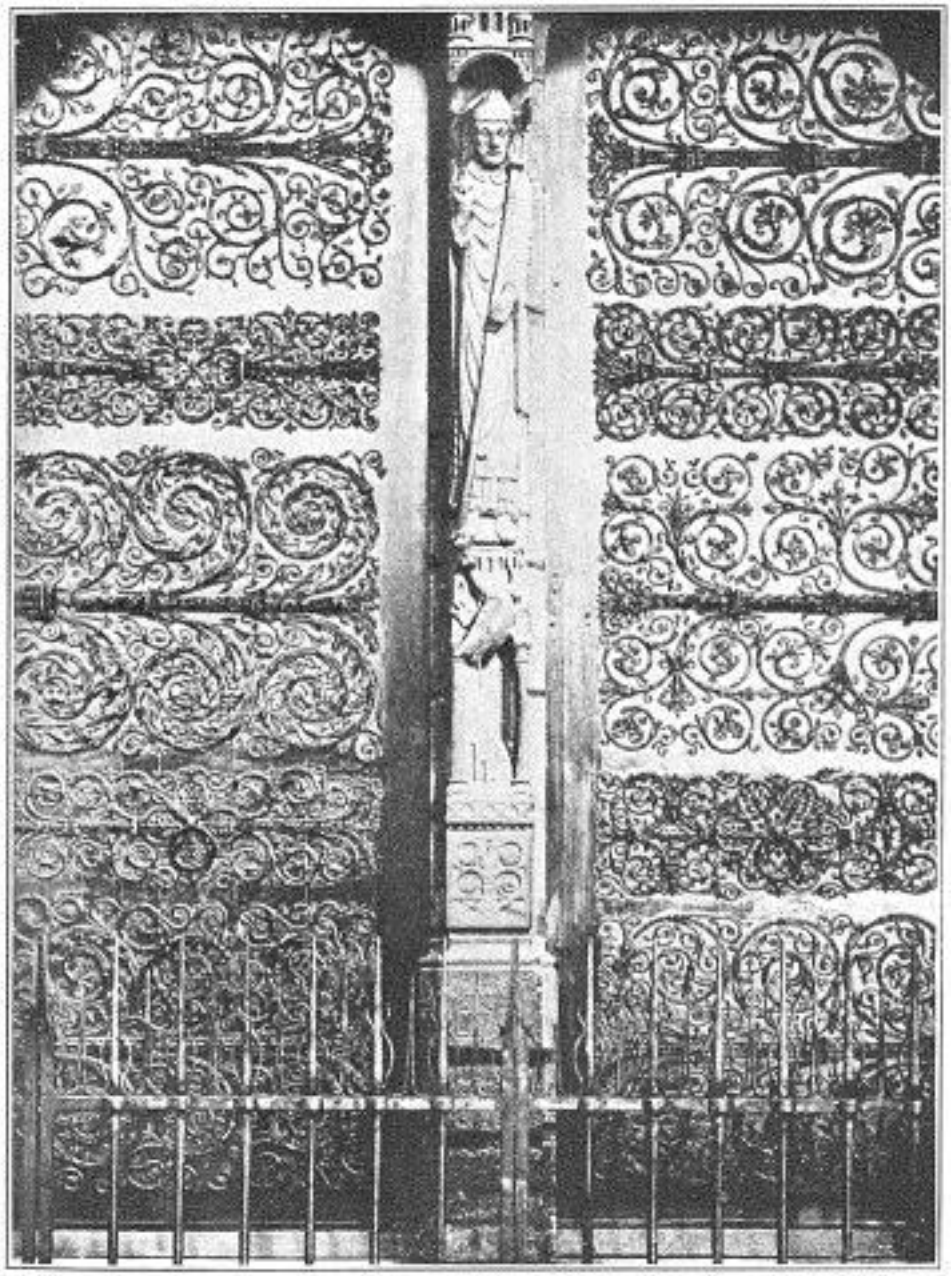
КОВАНАЯ ПЕТЛЯ, ФРАНКФОРТ

Кованое железо на протяжении многих веков использовалось для изготовления петель и других украшений на дверях; оно было необходимо каждому зданию в городе с древнейших времен. Слово "петля" происходит от саксонского *hengen* - вешать. Примитивные петли иногда представляли собой вырубленные в камне гнезда, как в Торчелло; но вскоре этот способ навешивания двери оказался неуклюжим и неудобным, и в моду вошли петли, более простые в исполнении, но при этом более богато украшенные. Железные петли считались наиболее полезными, когда они простирались на некоторое расстояние до двери; это укрепляло дверь от вторжения пиратов, когда церковь была естественной цитаделью убежища для жителей города, а также надежно удерживало ее от деформации. Поначалу к ней прикреплялись одиночные железные ремни: затем естественная тяга к красоте взяла верх, и петли развились, расцвели, превратившись в свитки и листья, и распространились по всей двери, как это постоянно можно видеть на средневековых примерах. Общая схема, которой обычно следовали, представляла собой прямой железный ремень, обрамленный двумя изогнутыми рожками в виде полумесяца, и этот мотив развивался до тех пор, пока поверхность двери не покрывалась кружевом из железа, часто с гравировкой или лепкой, как в замечательной работе Бискорнета в Нотр-Дам в Париже.

Бискорнетт был очень загадочным работником, и никто никогда не видел, как он конструирует петли. Ходили слухи, что ему помогает дьявол, что он продал душу Царю Тьмы, чтобы заручиться его помощью в своей работе; пример эстетского альтруизма, почти похвальный в своем экзотическом рвении. Некоторые ревнивые мастера даже пошли на то, чтобы отломить кусочки от извилистого железа, чтобы проверить его, но безрезультатно: они не могли определить, литое оно или кованое. Позже возникла легенда, объясняющая причину, по которой центральная дверь была украшена не так богато, как боковые: дескать, дьявол не мог помочь Бискорнету в этой двери, потому что через нее проходили Святыни в процессиях. Однако более вероятно, что двери изначально были однородными, а железо было удалено по другой причине. Предполагается, что конструкция представляет собой земной рай. Соваль говорит: "Скульптурные птицы и орнаменты просто чудесны. Они сделаны из кованого железа, изобретения Бискорнета, которое умерло вместе с ним. Он обрабатывал железо с почти невероятным мастерством, делая его гибким и податливым, и придавал ему все желаемые формы и завитки, с "douceur et une gentillesse", которые удивляли и поражали всех кузнецов". Железных дел мастер Гаегарт отколол от железа несколько фрагментов, и ни один представитель ремесла до сих пор не смог с уверенностью сказать, как именно была выполнена эта работа. Одни считают, что она отлита, а затем обработана напильником; другие утверждают, что она должна была быть выполнена литьем целиком, без пайки. В любом случае, секрет никогда не будет разглашен, ведь никто не был в тайне от Бискорнета.

Нормандские кузнецы и мастера по кованому железу были более многочисленны, чем ювелиры. В те воинственные времена они больше нуждались в оружии и массивных изделиях кузнечного дела, чем в броских украшениях и столовых приборах. Одна из дверей аббатства Святого Альбана демонстрирует мастерство нормандских кузнецов, работавших с этим прочным видом орнамента.

Среди особых мастеров по железу, чьи имена сохранились, - Джехан Тонквин в 1388 году. Ранее упоминается резчик Томас де Фьевилье, процветавший около 1330 года.



ДВЕРИ БИСКОРНЕТА В ПАРИЖЕ

Искусные железные работы в Германии редки; немцы всегда преуспевали скорее в бронзе, чем в более суровом металле . В соборе Святой Урсулы в Кельне есть железные флорированные петли, но дизайн и идея французские, а не местные.

Обычно можно заметить разницу между французским и английским кованым железом, поскольку французское часто состоит из отдельных частей, не являющихся наростами на самой петле, и когда такое встречается в Англии, это указывает на французскую работу.

Орнаменты из железа иногда вырезались из плоского листа металла, а затем вбивались в форму. При штамповке плоских изделий с рельефным эффектом кузнецу приходилось работать, пока железо было горячим, - как выражался Санчо Панса, "молясь Богу и отбивая молотком". Через некоторое время были изготовлены штампы, на которых рисунок можно было выбить с меньшими усилиями, чем при первоначальном способе.

Одна из самых причудливых железных дверей находится в Кремсе, где ворота сделаны из квадратных листов железа, вырезанных в виде грубых прорезных узоров, изображающих сцены из Нового Завета, и выбитых молотком так, чтобы получился легкий рельеф.

Гильдия кузнецов во Флоренции процветала уже в тринадцатом веке. В нее входили работники по многим металлам, в том числе меди, железу, латуни и олову. Среди правил гильдии было одно, разрешающее ее членам работать только за готовые деньги. Им не разрешалось давать объявления на улицах, и за это полагался штраф. Гербом гильдии была пара печных щипцов на белом поле. Среди изделий кузницы наибольшим спросом пользовались железные оконные решетки, неизменные на всех домах и названные Микеланджело "коленопреклоненными окнами" из-за выпуклой формы нижней части.

Один знаменитый железный мастер выполнял закон Гильдии по духу и букве до такой степени, что настаивал на предоплате! Это был Николо Гроссо, работавший около 1499 года. Вазари называет его "похитителем денег". Его специальностью было изготовление прекрасных держателей для факелов и фонарей, такие как можно увидеть во дворце Строцци и в Барджелло.

В Англии существовали гильдии кузнецов; в Мидлсексе одна из них была основана в 1434 году, и ее члены были известны как "поклоняющиеся святому Элою". Члены гильдии назывались "братьями и сестрами" - этот термин мог бы заполнить ощутимую вакансию! Некоторые гильдии взимали штрафы со всех членов, которые не платили должной доли своего заработка в пользу церкви.

Еще одним распространенным способом использования железа в художественных целях было изготовление решеток. Во Франции и Англии решетки использовались в соборах. Самая ранняя христианская решетка - это пробитый бронзовый экран в церкви Рождества Христова в Вифлееме.

В Хильдесхайме находится решетка оригинальной формы; листья и розетки в ее оформлении пробиты, а не выбиты в виде боссов. Вероятно, это произошло из-за того, что немецкий кузнец не понял франкского рисунка и предположил, что заштрихованные части работы должны быть открытыми. Результат, однако, очень приятный, и таким образом в работу над решеткой была внесена новая особенность.

КОВАНОЕ ЖЕЛЕЗО ИЗ БАРДЖЕЛЛО, ФЛОРЕНЦИЯ

Многие решетки создавались путем того, что кузнец брал железный прут и под сильным нагревом расщеплял его на различные ветви, каждая из которых должна была быть скручена по-своему. Другой способ заключался в том, что для основы конструкции использовался один более тонкий прут, а на него наваривались другие волюты такой же толщины, чтобы получился завиток, характерный для кованого железа.

Некоторые из кузнецов, работавших в Вестминстерском аббатстве, известны по именам; мастер Генри Льюис в 1259 году изготовил железные изделия для гробницы Генриха III. Один из фрагментов железа подписан "Гилибертус". Железо на гробнице королевы Элеоноры сделано Томасом де Лейтоном в 1294 году. Свинцовым рабочим также было отведено место в пректах, которое называлось "водопроводным". В 1431 году мастеру Роджеру Джонсону было предписано арестовать или принудить кузнецов к работе, чтобы закончить железные работы на гробнице Эдуарда IV.

Вероятно, самое известное использование железа в Испании - это огромные "*рехас*", или алтарные экраны из кованого железа; но почти все они выполнены в стиле позднего Ренессанса и вряд ли входят в рамки данного тома. Потребности испанских соборов в

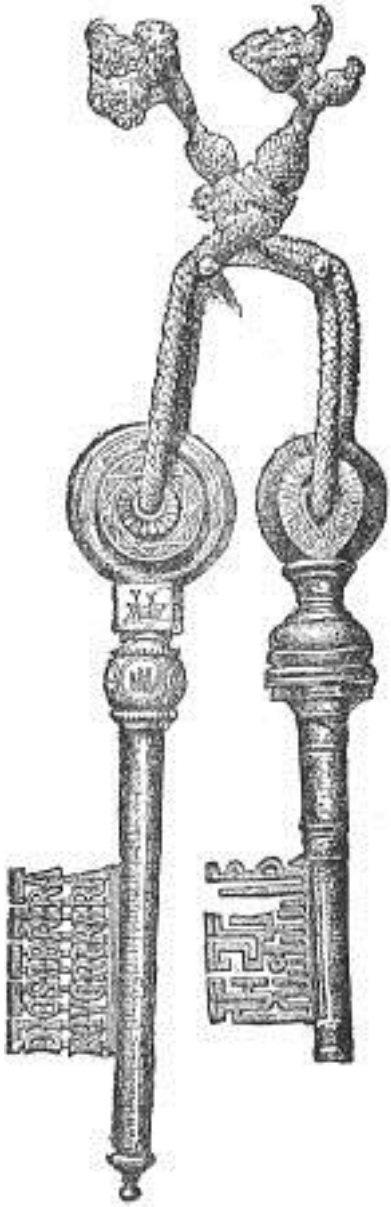
кованых железных ширмах для всех боковых капелл также давали много работы мастерам по железу. Фактически, "*rejeros*", или мастер по железу , был таким же постоянным помощником в соборе, как архитектор или живописец. В Испании стучалки часто были очень красивыми, и даже шляпки гвоздей украшались.

Интересным образцом железной работы является решетка, окружающая гробницу Скалигеров в Веролле. Это не жесткая жесткая конструкция, она состоит из круглых форм, каждая из которых сделана отдельно и соединена узкими лентами, так что конструкция гибкая и больше похожа на гигантский кусок цепной почты, чем на железную ограду.

Квентин Матсис был известен как "антверпенский кузнец", и, как сообщается, он оставил свою первоначальную работу с металлами, чтобы стать художником. Это было сделано для того, чтобы жениться на избраннице, поскольку она отказалась соединить свою судьбу с судьбой ремесленника. Однако она была готова выйти замуж за живописца. Поэтому Квентин отказался от молота и наковальни и стал рисовать мадонн, чтобы преуспеть в своем деле. Некоторые авторитеты, однако, смеются над этой историей и утверждают, что образцы железных работ, которые показаны как ранние работы Матсиса, относятся к тому времени, когда ему было всего десять или двенадцать лет, и что они, следовательно, должны были быть работой его отца, Жосса Матсиса, который был слесарем. Колодец в Антверпене, расположенный рядом с собором, всегда называли колодцем Квентина Матсиса. Говорят, что он был построен не ранее 1470 года, а Квентин родился в 1466 году.

Предполагается, что железная отделка гробницы герцога Бургундского в Виндзоре - дело рук Квентина Матсиса, и она считается самой лучшей решеткой в Англии. Она выполнена с таким мастерством и деликатностью, что больше похожа на продукт искусства ювелира, чем кузнеца.

Другим полезным предметом, который часто украшали, был ключ. Особенно часто так обрабатывался государственный ключ. Некоторые из них длиной девять или десять дюймов, имеют



МАВРИТАНСКИЕ КЛЮЧИ, СЕВИЛЬ

использовались для вручения приезжим вельможам в качестве типичной "Свободы города". Ключи часто украшались ручками, напоминающими готическую резьбу. В старой книге, изданной в 1795 году, рассказывается о чудодейственных ключах Сен-Дени, сделанных из серебра, которые прикладывают к лицам тех, кому выпало несчастье быть укушенными бешеными собаками, и кто получал определенное и немедленное облегчение, лишь прикоснувшись к ним. Ключ в Валенсии, длиной более девяти дюймов, богато украшен тиснением, а накладки состоят из декоративных букв, которые сначала выглядят как сложная филигрань, но в конце концов превращаются в автограф: "Сделано Ахмедом Ахсаном". Это тонкая железная работа XIII или XIV века.

Другой старый испанский ключ имеет надпись на иврите вокруг ручки: "Царь царей откроет, царь всей земли войдет", а в отделении - надпись на испанском: "Бог откроет, царь войдет".

В XIII веке барселонские кузнецы по железу создали гильдию: жаль, что до нас не дошло больше их работ.

Откровенное отношение к замкам и засовам, использование их в качестве украшения, а не позора, на поверхности двери - единственный способ сделать их хоть в какой-то степени эффективными. Как сказал Пьюджин, можно использовать гвозди, винты и заклепки так, чтобы они стали "красивыми шпильками и занятными украшениями". Флорентийские слесари были особенно знамениты; в этом городе также была большая мода на дамаскированные работы, и они выполнялись с большим изяществом.

В кузнечном деле на каждом этапе работы использовался нагрев молота, в то время как в оружейном или слесарном деле нагрев применялся только вначале, для достижения примитивных форм, а затем работа велась зубилом и напильником по холодному металлу. Вплоть до XIV века этим занимался в основном кузнец, а после - слесарь.

Упоминание об оружии и доспехах в книге такого масштаба должно быть очень незначительным; эта тема очень обширна, и никакая попытка систематически рассмотреть ее в столь малом объеме не будет удовлетворительной. Но несколько любопытных и важных фактов, связанных с изготовлением доспехов, можно привести.

Быстрое разрушение железа под действием ржавчины - быстрое, то есть по сравнению с другими металлами - часто обнаруживается при находке старых доспехов; так что при раскопках могут быть найдены золотые украшения, принадлежавшие мечу или другому оружию, в то время как железо, из которого было изготовлено само оружие, исчезло.

Примитивные доспехи основывались на кожаной основе, поэтому название cuirass произошло от *cuir* (кожа). В одной из предыдущих книг я уже упоминал о доспехах кочевых племен, которые описаны Павсанием как грубые почтовые плащи, сделанные из копыт лошадей, расколотые и уложенные внахлест друг на друга, что делает их "чем-то похожими на драконью чешую", как объясняет Павсаний; добавляя для тех, кто не знаком с анатомией дракона: "Тот, кто *еще* не видел дракона, , во всяком случае, видел еще зеленую сосновую шишку. По внешнему виду они похожи на поверхность этих доспехов". Эти роговые чешуйки жестких копыт, несомненно, подсказали позднее использование толстой кожи в качестве средства защиты, и можно представить себе постепенную эволюцию.

Искусство оружейника в раннем средневековье было искусством изготовителя цепей. В ранние времена цепной плащ, или плащи, доходил до колен. В конце концов это превратилось в цельный покров для мужчины, с головным убором; разумеется, такая форма доспехов не допускала никаких украшений, поскольку не было пространства больше, чем звенья цепи, на котором можно было бы разместить украшения. Каждое звено кольчуги сворачивалось в кольцо, концы накладывались друг на друга, и в них вставлялась маленькая заклепка. Воины не доверяли ни пайке, ни другим способам крепления. Все великолепие рыцарской одежды было сосредоточено в сюртуке - великолепной вышитой или украшенной драгоценными камнями тунике до колен, которая надевалась поверх почтового плаща. Эти сюртуки часто отделывались дорогими мехами, горностаем или вайром, который был похож на белку, частично серую, частично белую. Знаменитая туфелька Золушки была сделана из "вайра", который по недоразумению перевели как "верре" и стали называть стеклянной туфелькой.

Спустя некоторое время изготовители доспехов обнаружили, что можно сэкономить много утомительного труда на изготовлении цепей, если ввести большую пластину из цельного металла на груди и спине. Это было в тринадцатом веке.

ДОСПЕХИ, НА КОТОРЫХ ВИДНО, КАК ПОЧТА ПРЕВРАЩАЕТСЯ В ПЛАСТИНУ

Локти и колени также были обработаны подобным образом, и в четырнадцатом веке принцип доспехов изменился и стал представлять собой набор отдельных пластин, скрепленных между собой звеньями. Так произошла эволюция от почтовых до пластинчатых доспехов. Описание Карла Великого, как он появился на поле боя в своих доспехах, дано монахом Сен-Галльским, его биографом, и отличается драматизмом. "Тогда можно было увидеть железного Карла в железном шлеме, его железную грудь и широкие плечи защищала железная нагрудная пластина; железное копье было высоко поднято в его левой руке, правая всегда опиралась на его непобедимый железный фальчион..... Его щит был из железа, его заряжающий был железного цвета и с железным сердцем..... Поля и просторы были заполнены железом; народ, тверже железа, отдавал дань всеобщей твердости железа. Ужас темницы казался меньше, чем яркий блеск железа. О, железо! Горе железу!" - сбивчиво

кричали горожане. Крепкие стены содрогались при виде железа: решимость молодых и старых падала перед железом".

К концу XIV и началу XV веков целые доспехи стали почти неизменными, и тогда появилась возможность для золотых дел мастера, дамастера и чернильщика. Некоторые из ведущих художников, особенно в Италии, были привлечены к разработке и украшению того, что можно назвать *доспехами класса люкс* для принцев-воинов! Доспехи лошадей были столь же богато украшены, как и доспехи всадников.

Меч всегда был самой впечатляюще украшенной частью рыцарского снаряжения и претерпевал различные изменения, которые интересно отметить. Сначала он был единственным оружием, неизменно находившимся под рукой: он был огромных размеров, и для его ношения требовались две руки. С появлением аркебузы меч отошел на второй план: он стал легче и меньше. И с 1510 года любопытным фактом является то, что украшения мечей были разработаны для того, чтобы их можно было рассмотреть, когда меч висит острием вниз; более ранние украшения были приспособлены для того, чтобы их можно было увидеть в лучшем виде, когда меч держат вертикально, как в бою. Возможно, более поздняя теория украшения более разумна, ведь наверняка ни у воина, ни у его противника не было возможности любоваться изысканными украшениями в тот момент, когда меч был вытянут! Поздним владельцам украшенных мечей было достаточно того, что искусство должно использоваться для услаждения взора в мирное время.

Толедские клинки всегда были знамениты и занимают первое место среди стальных ножей мира. Даже в римские времена и, конечно, при маврах Толедо лидировал в этой области. Процесс изготовления толедского клинка заключался в следующем. На берегу Тежу находился специальный мелкий белый песок, которым посыпали раскаленный докрасна клинок перед отправкой в кузнечный цех. Когда клинок раскалялся докрасна после того, как его на четыре пятых длины окунали в пламя, его опускали острием вперед в ведро с водой. Если при извлечении он не был идеально прямым, его отбивали, предварительно насыпав на него побольше песка. После этого оставшаяся пятая часть клинка подвергалась воздействию огня и натиралась салом, пока оно было горячим; окончательная полировка всего меча производилась наждачным порошком на деревянных кругах.

ДАМАСКИРОВАННЫЙ ШЛЕМ

Дамаскирование было излюбленным методом украшения доспехов, а также применялось к бронзе, шкафам и другим металлическим изделиям, которые поддавались декорированию. Процесс начинался подобно чернению: в железе или бронзе вырезались небольшие каналы для рисунка, затем в канавку укладывалась проволока из латуни, серебра или золота и вбивалась на место, после чего полировалась до получения однородной поверхности по всей поверхности. Одна из главных особенностей этого искусства заключалась в том, чтобы сделать надрез у основания немного шире, чем у вершины, а затем вдавить более мягкий металл внутрь, чтобы благодаря этой подрезке он прочно держался на месте. Челлини рассказывает о том, как он впервые увидел клинки из дамасской стали. "Мне довелось, - говорит он, - стать обладателем нескольких маленьких турецких кинжалов, рукоять которых вместе с гардой и клинком были украшены прекрасными восточными листьями, выгравированными резцом и инкрустированными золотом. Такая работа существенно отличалась от всех, которые я до сих пор практиковал или пытался делать, но меня охватило огромное желание попробовать свои силы в этом деле, и я так преуспел, что создал изделия бесконечно более тонкие и прочные, чем у турок". Бенвенуто был такого скромного мнения о своих силах! Но если вспомнить, сколько труда и муки было затрачено на искусство дамаскировки и чернения, то можно пожалеть, что рабочие не вдохновились попробовать себя в стоматологии и не избавили бы людей от стольких ненужных страданий!

На мече Боабдила много надписей, среди которых "Бог милостив и милосерден" и "Бог одарен лучшей памятью". Никакие два чувства не могли бы лучше удержать завоевателя от ненужных излишеств.

В тринадцатом веке Мерсия была штаб-квартирой по производству стали и других металлов . Севилья уже тогда славилась своей сталью, и, по словам одного из современников, "сталь, которую делают в Севилье, самая превосходная; перечислять всевозможные изящные предметы, которые делают в этом городе, заняло бы слишком много времени". Король Дон Педро в своем завещании в XIV веке завещал своему сыну "кастильскую шпагу, которую я сделал здесь, в Севилье, украшенную камнями и золотом". Мечи крестили; им давали имена, и, казалось, они обретали настоящую индивидуальность. Меч Карла Великого был окрещен "Жуазе", в то время как мы все знаем об артуровском Экскалибуре; меч Роланда назывался Дюрандель. Сарагосская сталь ценилась для изготовления шлемов, а меч Якова Аррагонского в 1230 году, "очень хороший меч и удачный для тех, кто с ним обращался", был из Монзона. Аналогичный меч был и у Сида, и назывался он Тизона. Существует история о еврее, который пришел на могилу Сида, чтобы украсть его меч, который, согласно обычаю, был погребен вместе с владельцем: труп, как говорят, возмутился вторжением, отстегнув оружие, и это чудо так поразило еврея, что он стал христианином!

МЕЧ ГВАРДЕЙЦА

Немецкие доспехи были популярны. Кельнские мечи были очень любимы в Англии. Меч короля Артура был одним из них.

"Ибо весь клинок был из Колейна.
И вся рукоять из драгоценного камня".

В Британском музее хранится замечательный образец деревянного щита, расписанный по грунту, на котором изображен рыцарь, стоящий на коленях перед дамой, и девиз: "Vous ou la mort". Такие деревянные щиты использовались в Германии до конца правления Максимилиана.

Шлем, или Heaume, полностью скрывал лицо, поэтому для идентификации выставлялись геральдические значки и щиты. Позже для этой же цели на шлемах стали использовать гребни.

Некоторые оружейники были очень известны в свое время и прославились не меньше, чем художники в других областях. Уильям Остин сшил превосходный костюм для графа Уорика, Томас Стивинс был медником, работавшим над ним, а Бартоломью Лэмбспринг - полировщиком. Во времена Елизаветы в Гринвиче работал знаменитый мастер-оружейник по имени Джейкоб: на некоторых важных гербах того периода есть надпись: "Сделано мной Джейкобом". Возникает вопрос, был ли он тем же человеком, что и Якоб Топф, который приехал из Инсбрука и стал придворным оружейником в Англии в 1575 году. Другим известным кузнецом был Уильям Пикеринг, который изготавливал изысканно украшенные костюмы, которые мы можем назвать полными доспехами.

Изготавливались колоссальные пушки: можно увидеть две знаменитые пушки - чудовище в Генте, называемое Бешеным Мегом, и огромную пушку в Эдинбургском замке, Монс Мег, датируемую 1476 годом. Эти пушки состоят из стальных витков или спиралей, которые затем

свариваются в сплошную массу, а не отливаются. Они представляют собой мамонтовые образцы кузнечного искусства. В Германии пушки изготавливались из бронзы, а те просто отливались.

Крестовые луки получили большое распространение в Испании, даже после того как в обиход вошел аркебуза. Он считался более безопасным оружием для того, кто его использовал. Один старый писатель в 1644 году заметил: "Никогда не было известно, чтобы человек потерял жизнь из-за разрыва тетивы или шнура - двух вещей, которые опасны, но не в значительной степени"... и далее: "Как только лук установлен, его выстрел надежен, чего нельзя сказать об аркебузе, который часто не стреляет". Существует письмо посла Салимаса королю Венгрии, в котором он пишет: "Я отправился в Бальбастро и там занялся изготовлением пары арбалетов для Вашего Величества. Я полагаю, что они удовлетворят все желания, которые были необходимы... поскольку ваше величество раздражается, когда они срабатывают не так, как вы хотите". Казалось бы, "раздражение" Его Величества было вполне оправданным; представьте себе, что кто-то зависит от выстрела из арбалета, а потом оружие не "выстреливает"! Ничто не может быть более удручающим.

ЭМАЛИРОВАННЫЙ ДОСПЕХ

Существует современный трактат, представляющий большой интерес, , озаглавленный "Как человеку быть вооруженным, когда он сражается в пешем строю". Безусловно, это был хороший контракт, чтобы сделать рыцаря удобным, несмотря на то, что он мог видеть и дышать только несовершенно, и был утяжелен железом в каждой точке. Это полное покрытие металлом значительно усиливало шум битвы. Фруассар ссылается на то, что в битве при Розбеке в 1382 году удары молота по шлемам производили шум, равный шуму от работы всех оружейников Парижа и Брюсселя вместе взятых. И все же сила, необходимая для того, чтобы носить такую амуницию, похоже, была обеспечена. Леон Альберти из Флоренции, облаченный в полный доспех, мог с легкостью вскочить на скачущую лошадь, а

Альдобрандини, даже лишившись правой руки, мог одним ударом рассечь шлем и голову своего противника до ключицы!

Один из самых богатых доспехов в мире можно увидеть в Виндзоре; он итальянской работы, сделан из стали, вороненой и позолоченной, с удивительными мельчайшими украшениями из дамаска и аппликации. Эти самые богато украшенные доспехи были сделаны в основном для показа, а не для игры: для рыцарей, чтобы они выступали в официальном качестве, и для поединков на турнирах, которые были практически светскими мероприятиями. Во времена Генриха VIII летописец рассказывает о поединщике, который "выступал на турнире в позолоченных доспехах от головного убора до сабаттонов". У многих на костюмах были "кисточки из чистого золота".

Итальянское оружие, называемое "ласкене", было очень смертоносным. В письме Альбрехта Дюрера к Пиркгеймеру он упоминает о них, как о "рончионах с двумястами восемнадцатью остриями, и если они уколют человека любым из них, тот умрет, поскольку все они отравлены".

Бронза состоит из меди и сплава с восемью или десятью процентами олова. В результате сплавления этих двух металлов получается коричневое блестящее вещество, называемое бронзой, которое так отличается от любого из них. Искусство литья бронзы - очень древнее и интересное. Метод работы мало изменился с течением веков. Статуя, которая должна быть отлита из серебра или бронзы, обрабатывается следующим образом.

Сначала в глине создавалось общее подобие готовой работы, затем поверх него укладывался слой воска такой толщины, какой должна была быть бронза. Затем воск обрабатывали инструментами и вручную, пока он не принимал точную форму, предназначенную для готового изделия. Затем поверх воска укладывалась глиняная корка, на которую наносились другие слои глины, пока воск не окружала довольно толстая глиняная оболочка. Затем все это подвергалось сильному нагреву, и воск расплавлялся, оставляя пространство между сердцевиной и внешней оболочкой. В это пространство заливали жидкую бронзу, а после ее остывания и затвердевания отламывали внешнюю оболочку, оставляя статую из бронзы точно такой же, какой был воск.

Челлини рассказывает об одном случае, произошедшем в Париже со стариком восьмидесяти лет, одним из самых известных бронзолитейщиков, которого он нанял для помощи в работе для Франциска I. Что-то случилось с печью, и бедный старик так расстроился и "так раскис", что упал на пол, и Бенвенуто поднял его, полагая, что он умер: "Однако, - объясняет Челлини, - я принес ему большой стакан самого лучшего вина... Я налил старику, который стонал, как ни в чем не бывало, большую порцию вина, велел ему выпить и сказал: "Пей, отец мой, потому что в эту печь вошел дьявол, который творит все эти беды, и, смотри-ка, мы дадим ему пожить там пару дней, пока он хорошенько не надоест, а потом мы с тобой вместе за три часа обжига заставим этот металл бежать, как тесто, и без всякого напряжения". Старик выпил, потом я принес ему немного лакомства: это были мясные пирожки, хорошо поперченные, и я заставил его выпить четыре полных кубка вина. Это был необычный человек, очень милый старик, и благодаря моим ласкам и вину он вскоре застонал от радости так же сильно, как раньше стонал от горя". В этом случае Челлини продемонстрировал свою веру в великий принцип, согласно которому художник должен находить удовольствие в своей работе, чтобы придать ей действительно удовлетворительное качество, и сделал именно то, что нужно, в нужную минуту; вместо того чтобы довериться слабым усилиям удрученного человека, он подбодрил старого бронзового основателя до

такой степени, что через день или два работа была завершена с триумфом и радостью для обоих.

При создании знаменитой статуи Персея Челлини столкнулся с большими трудностями, пытаясь удержать металл в жидком состоянии. Рассказ об этом захватывающем опыте, изложенный в его великолепной автобиографии, слишком длинный, чтобы его цитировать; однако следует отметить один интересный момент. Челлини использовал олово в качестве растворителя для бронзы, которая затвердела в печи. "Предполагая, что причина этого в том, что плавкость металла была нарушена из-за сильного огня, - говорит он, - я приказал поставить все мои блюда и порринджеры, которых было около двухсот, по одному перед моими трубами, и часть из них бросить в печь, после чего все присутствующие увидели, что моя бронза полностью растворилась, а моя форма наполнилась", и такое было облегчение, что даже потеря всего оловянного сервиза семьи была воспринята с невозмутимостью; Семья "без промедления достала глиняные сосуды, чтобы заменить оловянные блюда и порринджеры, и мы все вместе очень весело пообедали"." Эджкумб Стейли в "Гильдиях Флоренции" говорит об "оловянном откормленном Персее": это достойно Карлайла.

Ранние бритты отливали статуи из латуни. Спид рассказывает, что король Кадволло, умерший в 677 году, был похоронен "в церкви Святого Мартина возле Ладгейта, его образ великого и ужасного, триумфально восседающего на коне, искусственно отлитый из латуни, был помещен на западных воротах города, к еще большему страху и ужасу саксов!"

В 1562 году Бартоломео Морель, создавший знаменитую статую на башне Хиральда в Севилье, выполнил для собора канделябр с пятнадцатью ветвями. Он выполнен в богатом ренессансном стиле, в удивительно целомудренных и хороших линиях, и вмещает пятнадцать статуэток, которые выставляются, чтобы освободить место для свечей, только в последние несколько дней Великого поста.

Любопытной безделушкой средневековья был парфюмерный шар; он состоял из перфорированного шара из меди или латуни, часто украшенного дамаском, и предназначался для хранения благовоний, чтобы ароматизировать воздух; шары подвешивались.

Самые ранние металлические статуи в Англии были выполнены из латена - смешанного металла желтого цвета, точный рецепт которого не сохранился. Из латена сделаны лежачие чучела Генриха III и королевы Элеоноры, из него же выполнена гробница Черного принца в Кентербери с прекрасной чеканкой. Многие из этих и других гробниц, вероятно, изначально были покрыты позолотой, росписью и эмалью.

Чучела Ричарда II и его королевы Анны Богемской были сделаны во время правления монарха; в одном из современных документов говорится, что "сэр Джон Инносент оплатил другую часть определенного договора, заключенного между королем и Николасом Брокером и Джеффри Престом, медниками из Лондона, за изготовление двух изображений, подобий короля и королевы, из меди и лата, позолоченных на упомянутой мраморной гробнице".

Существует множество примеров бронзовых ворот в церковной архитектуре . Ворота церкви Святого Паоло Фуори ле Мура в Риме были сделаны в 1070 году в Константинополе Ставрацием Основателем. Многие считают, что аналогичным образом были изготовлены ворота собора Святого Марка в Венеции. Бронзовые двери в Риме состоят из пятидесяти

четырех небольших конструкций, выполненных не рельефно, а с контурами предметов, инкрустированных серебром. Двери выполнены в византийском стиле.

Бронзовые двери в Хильдесхайме отличаются от почти всех других подобных порталов элементарным принципом оформления. Вместо того чтобы быть разделенными на небольшие панели, они просто разделены на семь длинных горизонтальных отсеков с каждой стороны, а затем заполнены живописной композицией из отдельных фигур; всего три или четыре в каждой панели, широко расставленные, и на фоне очень низкого рельефа. Фигуры нанесены на разрозненные расстояния друг от друга и выполнены в необычайно высокой лепке, в некоторых случаях почти оторваны от двери. В целом эффект скорее любопытный и интересный, чем строго красивый, но в деталях многие из фигур демонстрируют редкую силу пластического мастерства, пропорции и действия. Во всяком случае, они очень индивидуальны: других таких дверей нет. Это работа епископа Бернварда.

Бесспорно, одним из величайших достижений бронзы любой эпохи является пара ворот Лоренцо Гиберти на баптистерии во Флоренции. На их изготовление Гиберти и его помощники потратили двадцать один год, причем было оговорено, что все фигуры в проекте должны были быть личной работой мастера, а помощники занимались лишь второстепенными деталями. Двери были установлены в апреле 1424 года.

Конкурс на создание дверей баптистерия похож на роман и знаком большинству людей, которые хоть что-то знают об историческом искусстве. Когда молодой Гиберти узнал, что конкурс открыт для всех, он решил отправиться во Флоренцию и поработать за приз; по его собственным словам : "Когда мои друзья написали мне, что управляющие Баптистерия посылают мастеров, чье мастерство в работе с бронзой они хотели бы доказать",

КОНКУРСНАЯ КОМИССИЯ БРУНЕЛЛЕСКИ

и что со всех итальянских земель прибывает множество маэстро, чтобы принять участие в этой борьбе талантов, я не мог больше медлить и попросил разрешения у Сиг. Малатеста, который разрешил мне уйти". Результат состязания также приводится словами Гиберти: "Пальма первенства была отдана мне всеми судьями, а также теми, кто состязался со мной. Вся слава без исключения была отдана мне".

КОНКУРСНАЯ КОМИССИЯ ДЖИБЕРТИ

Саймондс считает первые ворота высшим достижением в бронзовом литье, но критикует другие, обычно вызывающие большее восхищение, как "переступающие границы, отделяющие скульптуру от живописи", за то, что они "объединяют фигуры во множестве на трех, а иногда и на четырех расстояниях". Он пытался найти в барельефе место для перспективы". Сэр Джошуа Рейнольдс также находит вину Гиберти в том, что он работал в противоречии со строгостью скульптурной обработки, распределяя маленькие фигуры в просторном пейзажном обрамлении. Обращаться с бронзовой отливкой так, как это делал Гиберти, не совсем соответствовало ограничениям его материала, и его пример сбил с пути многих людей более низкого гения, хотя нет смысла отрицать, что сам Гиберти был достаточно умен, чтобы бросить вызов привычным стандартам и правилам.

Шрифты иногда изготавливались из бронзы. В Льеже есть такая, отлитая Ламбертом Патрасом, которая стоит на двенадцати волах. Она украшена рельефами из Евангелий. Этот художник, Патрас, был уроженцем Динанта и жил в двенадцатом веке. Бронзовая купель в Хильдесхайме - один из самых интересных образцов позднего романского стиля в Германии. Это большая глубокая раковина, полностью покрытая богатым изображением сцен из Священного Писания, которую поддерживают четыре коленопреклоненные фигуры, типичные для четырех райских рек. Коническая крышка также покрыта сценами из Писания и увенчана лиственным набалдашником. Среди фигур, которыми покрыта купель, - Кардинальные добродетели, по бокам от которых стоят их святые покровители. Дидрон

считает, что это важнейшее произведение бронзы с иконографической точки зрения теологически и поэтически. Архаичность фигур завораживает и иногда отвлекает. В сцене Крещения вода позитивно обучена течь вверх в пирамидальной форме, чтобы доходить почти до пояса, в то время как по обе стороны она снова отступает до уровня земли, - она имеет бесхитростную и почти поразительную внезапность в подъеме своего потока! Интересный комментарий о преобладании ранних национальных форм можно сделать, если заметить, что на столе во время Тайной вечери лежит крендель идеальной формы!

На огромной бронзовой колонне, построенной святым Бернвардом в Хильдесхайме, жизнь Христа представлена последовательными сценами в виде спирали, подобно тем, что украшали колонну Траяна. Внизу у могилы Бернварда есть источник, который, как говорят, исцеляет калек и ревматиков. Крестьяне посещают Хильдесхайм в дни святых, чтобы испить из него, и часто после одного из таких посещений рядом находят брошенные костыли.

Саксония славилась своими бронзовыми литейщиками, и из этой страны в XII веке работы расходились по всей Европе.

КУПЕЛЬ В ХИЛЬДЕСХАЙМЕ, XII ВЕК

Скиния Орканьи в Ор-Сан-Микеле - это, по словам Саймондса , "монументальная жемчужина" и "олицетворение малых искусств средневековой Италии". На ней можно увидеть барельефную резьбу, инталии, статуэтки, мозаику, лапидарное искусство из агата, эмали и позолоченное стекло, и все это в хорошем вкусе и гармонии. Скульптура должным образом подчинена архитектурному принципу, и можно понять, что это работа не только ювелира, но и художника.

Из всех бронзовых мастеров, пожалуй, наиболее известен Петер Вишер, который, безусловно, заслужил широкую известность. Питер Вишер родился примерно в то же время,

что и Квентин Матсис, между 1460 и 1470 годами. Он был самым известным мастером по металлу в Германии. Он и Адам Крафт, о котором мы еще упомянем, когда будем говорить о скульптурной резьбе, вместе воспитывались в детстве, и "когда подросли, ходили друг с другом на все праздники, ведя себя так, как будто они были вместе подмастерьями". Обычным выражением Вишера была готическая форма. Его первый проект замечательного святилища Святого Себальда в Нюрнберге был сделан им в 1488 году и до сих пор хранится в Вене. Это чистый позднеготический балдахин, и я не могу не сожалеть, что его исполнение было отложено до тех пор, пока народный вкус не потребовал уступок в сторону Ренессанса, и в 1507 году было принято решение "сделать усыпальницу святого Себальда из меди".

Поэтому, хотя общие линии по-прежнему напоминают готику, святилище имеет много ренессансных черт. Сожаление, однако, почти болезненное, по отношению к такому совершенному произведению искусства. Итальянское чувство очевидно во всем, а богатство деталей в фигурах и лиственных формах великолепно. В центре интереса - маленькая портретная статуэтка самого Питера Вишера, по словам его биографа, "как он выглядел и как он ежедневно ходил и работал в литейной мастерской". Хотя сам Петер не был в Италии, его сын Герман посетил эту историческую страну и привез домой "художественные вещи, которые он набросал и нарисовал, которые восхитили его старого отца и были очень полезны его братьям". У Петера Вишера было трое сыновей, которые последовали за ним в ремесле. Его мастерская, должно быть, была идеальным учреждением в своем роде.

В святилище можно увидеть остатки готической гротескной фантазии, хотя внешне оно выполнено в духе Ренессанса. В одном месте можно увидеть реалистичную мышь в натуральную величину, как будто она выбежала осмотреть работу; а множество маленьких подвыпивших "путти", которые резвятся во всех позах, в опасных положениях на узких уступах, полны веселого юмора.

Металл святилища святого Себальда оставлен в том виде, в каком он был получен при литье, и своим очарованием во многом обязан отсутствию напильников, полировки и заострения, обычных для подобных памятников. Расплавленная живая экспрессия сохранена. Ренессансу подверглись только детали и дух фигур; готический план почти не нарушен, а весь памятник радует пропорциями. Фигуры изысканны, особенно святого Петра.

ПОРТРЕТНАЯ СТАТУЭТКА ПЕТРА ВИШЕРА

Великим произведением эпохи Возрождения в Германии стала решетка Ратхауса, выполненная для Нюрнберга Петером Вишером Младшим. Она была выполнена из бронзы, симметричная диафрагма открытой части поддерживалась целомудренными и достойными колоннами коринфского ордера. Проект был разработан Петером Вишером Старшим, а после возвращения Германа из Рима с его ренессансными идеями был пересмотрен и изменен всей семьей. В 1806 году она была продана торговцу старым металлом; позже ее вывезли на юг Франции, где она исчезла.

Еще одна знаменитая бронза Нюрнберга - известный фонтан "Гусиный человек" работы Лабенвольфа. Каждый путешественник видел этого причудливого полудурка, который стоит и держит на руках двух гусей, вежливо отворачивающих головы, чтобы пустить струи воды!

В лучших бронзах и в стали, используемой для декоративных целей, первоначальная отливка часто была только для общей формы, а вся отделка поверхности выполнялась с помощью формовочного инструмента, вручную, придавая вид резьбы по бронзе или стали. В японских бронзах это особенно заметно. Классические бронзы, очевидно, представляли собой совершенные мозаики разных цветов в металле. Плиний рассказывает о бронзовой фигуре умирающей женщины, которая была представлена как изменившая цвет на конечностях, причем слияние различных оттенков бронзы было замаскировано браслетами, браслетами и ожерельем! Любопытное и, надо сказать, весьма неприятное произведение искусства. Иногда в античных фрагментах можно увидеть глазные яблоки из слоновой кости или серебра, волосы и ресницы, сделанные отдельно из тонких полосок и витков металла; иногда впадины у края губ достаточно, чтобы предположить, что для придания цвета был наложен тонкий медный шпон.

Бронзовые чучела Генриха III и Элеоноры в Вестминстере были сделаны ювелиром, мастером Уильямом Торелом, поэтому они более тонкие по качеству и в некоторых отношениях превосходят обычные отливки из бронзы. Торел работал во дворце, а статуи были отлиты по технологии "cire perdue", причем выполнялись они в самом церковном дворе. Они считаются одними из лучших сохранившихся бронзовых изделий этого периода. Позолота и эмаль часто использовались в бронзовых чучелах.

Великолепными бронзовыми чучелами, отлитыми в один поток, являются лежачие фигуры двух епископов в Амьене; они относятся к тринадцатому веку. Рёскин говорит: "Это единственные две бронзовые гробницы ее мужчин великих веков, оставшиеся во Франции". В одном из старых документов говорится о "формах и образках", которые использовались для отливки портретов чучел в 1394 году.

Еще одна хорошая английская бронза - Ричард Бошамп в Уорике, работа Томаса Стивенса, о которой уже упоминалось. В Вестминстерском аббатстве чучело Аймера де Валанса, датируемое 1296 годом, сделано из меди, но оно не литое, а из битого металла и покрыто эмалью, вероятно, в Лиможе.

Колокола и пушки относятся к предметам, имеющим реальную пользу и отлитым из бронзы. Статуи, как правило, появились позже. В XVI и XVII веках в Англии бронза использовалась настолько широко, что один из авторитетов предложил назвать этот период "веком бронзы". Примитивные колокола изготавливались из чугуна, скрепленного заклепками: один из них находится в Кельнском музее, и ирландские колокола в основном были такого рода. Огромный колокол был подарен Шартрскому собору в 1028 году дарителем по имени Жан, которое не дает почти никаких сведений о его личности. Этот колокол весил более двух тонн.

Тема изготовления колоколов в Средние века представляет значительный интерес. Даже в домашней жизни колокола играли немаловажную роль: было принято звонить в колокол, когда ванна была готова, объявлять о приеме пищи, а также созывать слуг. Церковные колокола, как большие, так и маленькие, были в ходу в Англии к 670 году, согласно Беде. Их также носили миссионеры; эти добрые святые, Патрик и Катберт, возвещали о своем приходе, как городские глашатаи! О святилище колокола святого Патрика уже рассказывалось. Раньше к колоколам относились с суеверным трепетом и считали, что они способны изгонять злых духов, которых изгоняли с помощью "колокола, книги и свечи". Колокол святого Патрика, находящийся внутри великой святыни, состоит из двух кусков

листового железа, один из которых образует лицевую сторону, а перевернутый через верх, спускается примерно на полпути вниз с другой стороны, где он встречается со вторым листом. Оба они согнуты по краям так, чтобы образовать боковые стороны колокола, и закреплены заклепками. Грубая ручка аналогичным образом прикреплена к верхней части.

Монах из Санкт-Галла рассказывает причудливую историю о колоколе, заказанном Карлом Великим. Карл Великий восхитился тоном некоего колокола, и его основатель по имени Танчо сказал ему: "Государь император, прикажи принести мне большой вес меди, чтобы я мог ее рафинировать, а вместо олова дай мне столько серебра, сколько мне нужно, - не менее ста фунтов, - и я отлит для тебя такой колокол, что этот покажется по сравнению с ним тупым". Карл Великий приказал отправить требуемое количество серебра основателю, который, однако, оказался большим плутом. Он не стал использовать серебро, а, отложив его для собственных нужд, применил в колоколе олово, как обычно, зная, что оно дает очень хороший тон, и рассчитывая, что император не заметит разницы. Император обрадовался, когда колокол был готов к звону, и приказал повесить его и прикрепить к нему хлопушку. "Это было вскоре сделано, - говорит летописец, - и тогда смотритель церкви, служители и даже мальчишки этого места один за другим пытались заставить колокол звучать. Но все было тщетно; и вот, наконец, подоспел искусный изготовитель колокола, схватил веревку и потянул за нее. И вот, о ужас, сверху свалилась медная масса, упала на голову обманщика, убила его на месте, прошла сквозь его тушу и рухнула на землю. Когда вышеупомянутый груз серебра был найден, Карл приказал раздать его среди самых бедных слуг дворца".

Есть сведения о бронзовых колоколах в Валенсии уже в 622 году, а в окрестностях Монзона, , в развалинах замка, ранее принадлежавшего арабам, была найдена древняя ступка. По краю этой ступки была выбита надпись: "Полное благословение и постоянно растущее счастье и процветание всех видов, а также возвышенное и счастливое положение в обществе для ее владельца". Ступка была богато украшена.

В Кройланде аббат Эгебрик "сделал два больших колокола, которые он назвал Бартоломью и Бетелмус, два среднего размера, названные Туркетул и Татвин, и два поменьше, Пега и Бега". Также в Кройланде были установлены "два маленьких колокола, которые Фергус, медник из церкви Святого Ботольфа, недавно подарил" в церковной башне "до лучших времен", когда монахи выразили надежду, что они улучшат все свои здания и обстановку.

Масло, капавшее с каркаса, на котором висели церковные колокола, считалось во Флоренции панацеей от различных недугов. Люди, страдавшие от тех или иных болезней, натирались этим маслом и свято верили, что оно им помогает.

Комендантский колокол был известным учреждением, но название изначально не относилось к самому колоколу. Это приводит нас к еще одному любопытному случаю, связанному с отечественным металлом. Популярное представление о комендантском часе - это представление о колоколе; в колокол, несомненно, звонили в комендантский час и называли его по имени; но на самом деле комендантский час (или *кувр фе*) представлял собой изделие из меди, по форме не похожее на глубокую "воздуходувку", которая использовалась для тушения огня, когда звонили в колокол. В Англии сохранилось несколько образцов этих любопытных крышек: они были высотой от десяти до пятнадцати дюймов, с ручкой наверху, закрывались с трех сторон и были открыты сзади. Угли подгребали вплотную к задней стенке очага, а комендантскую крышку открытой стороной к задней стенке дымохода помещали над ними, исключая таким образом доступ воздуха. У

Хораса Уолпола в Клубничном холме был знаменитый старинный комендантский час из меди, искусно украшенный виноградными лозами и йоркской розой.

МЕДНЫЙ "КОМЕНДАНТСКИЙ ЧАС"

СТУК СВЯТИЛИЩА, ДАРЕМСКИЙ СОБОР

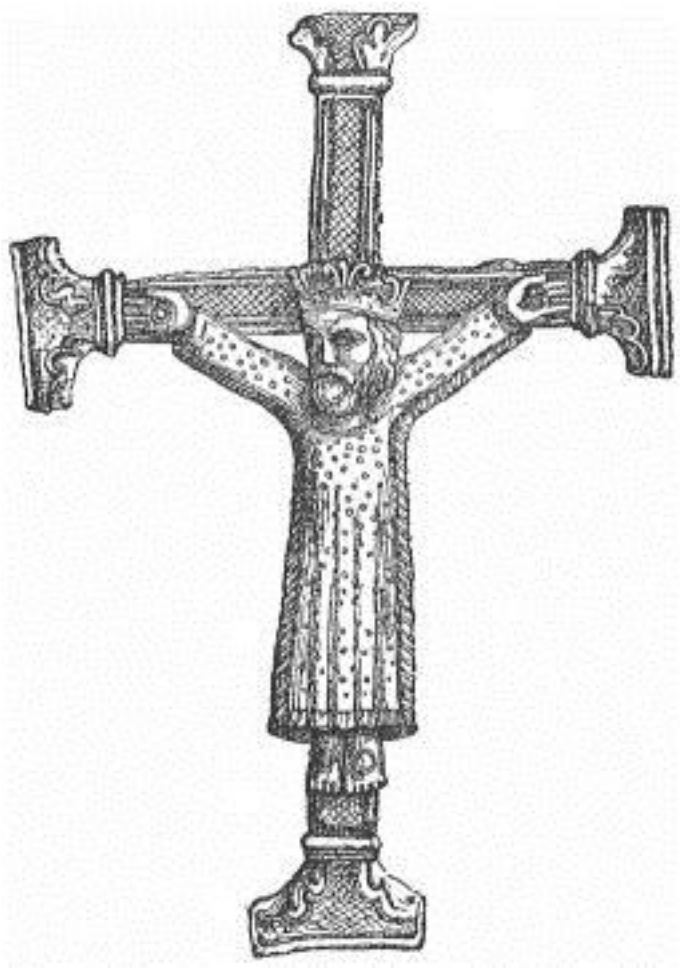
Стук святилища в Даремском соборе - важный пример бронзовой работы, вероятно, того же возраста, что и дверь собора, на которой он закреплен. Обе они датируются примерно одиннадцатым веком. С 740 года, во времена епископата Синвульфа, преступникам разрешалось просить убежища в Дареме. Когда раздавался стук в дверь, ее открывали два носильщика, которые всегда располагались в двух маленьких каморках над дверью, и в течение определенного времени преступник находился под защитой Церкви.

Говоря о свойствах свинца, старый английский Варфоломей говорит: "От нечистот нечистой серы свинец имеет вид нечистоты и портит руку того, кто его касается... человек может стереть нечистоту, но всегда это свинец, хотя он кажется серебром". Флюгеры, часто сделанные из свинца, иногда были довольно сложными. Одним из самых значительных произведений из свинца в искусстве является фигура ангела на жерле парижской церкви Сент-Шапель. Первоначально предполагалось, что эта фигура будет управляться с помощью

часового механизма, чтобы она поворачивалась один раз в течение двадцати четырех часов, так что его благословляющий взгляд должен был быть направлен на все четыре квартала города; но это оказалось неосуществимым, и ангел остался неподвижным. Петух на флюгере в Винчестере был описан еще в десятом веке в "Жизни святого Свитина" писцом Уолстаном. Он называет его "петухом изящной формы, весь сверкающий и сияющий золотом, который занимает вершину башни. Он смотрит на мир с высоты, он повелевает всей страной. Перед ним простираются звезды Севера и все созвездия Зодиака. Под своими великолепными ногами он держит скипетр закона и видит под собой весь народ Винчестера. Остальные петухи - покорные подданные этого одного, которого они видят возвышающимся над ними в воздухе: он презирает ветры, несущие дожди, и, повернувшись, подставляет им свою спину. Ужасные усилия бури не раздражают его, он мужественно принимает снег или молнию, в одиночестве наблюдает за солнцем, когда оно садится и погружается в океан, и именно он дает ему первый салют, когда оно снова поднимается. Путник, увидев его вдали, устремляет на него свой взгляд; забыв о дороге, которую ему еще предстоит пройти, он забывает о своей усталости: он продвигается вперед с новым рвением. В то время как на самом деле он находится далеко от цели, его глаза обманывают его, и он думает, что уже прибыл". Весьма практичная дань уважения погодному петуху!

Тот факт, что в Средние века на всех церквях и монастырских зданиях были свинцовые крыши, отчасти объясняет их полное разрушение в случае пожара; ведь легко понять, как невозможно было бы войти в здание, чтобы спасти хоть что-нибудь, если бы к ужасу пламени добавился ужас от свинцового ливня расплавленного металла, летящего со всех концов крыши сразу! Если церковь однажды загоралась, это, как правило, означало ее конец.

Изобретение часов, основанных на принципе зубчатых колес и гирь, приписывается монаху по имени Герберт, умершему в 1013 году. Он был инструктором короля Роберта и стал епископом Реймса, а затем папой Сильвестром II. Вначале часы были большими и находились в общественных местах. Считается, что портативные часы были впервые изготовлены Кароважем в 1480 году.



АНГЛО-САКСОНСКОЕ РАСПЯТИЕ ИЗ СВИНЦА

Интересным образцом средневековой часовой работы является старый дижонский хронометр, который до сих пор выполняет свои функции, и наблюдение за которым в полдень является привилегией. В колокол бьют двенадцать раз: сначала мужчина, который благородно поворачивает свой молоток, а затем женщина, которая делает то же самое. Эта крепкая пара трудится , зарабатывая себе на жизнь, уже много веков. Фруассар упоминает об этих часах, говоря: "Герцог Бургундский приказал вывезти с рыночной площади в Кортрее часы, отбивающие часы, одни из лучших, какие только можно найти по обе стороны моря; он перевез их по частям в телегах, а также колокол, и эти часы были привезены и перевезены в город Дижон в Бургундии, где их положили и поставили, и там они отбивают двадцать четыре часа между днем и ночью". Это было в 1382 году, и неизвестно, как долго часы могли выполнять свои функции в Кортрее до того, как их перевезли в Дижон.

Большие часы в Нюрнберге показывают процессию семи курфюрстов, которые выходят из одной двери, проходят перед троном, каждый поворачивается и совершает поклоны, а затем проходят дальше через другую дверь. В полдень очень эффектно наблюдать, как эта процессия повторяется двенадцать раз. Часы называются Маннляйнлауффен.

В Уставе Франциска I есть пункт, гласящий, что часовщики, как и ювелиры, имели право использовать в своей работе золото, серебро и все другие материалы.

В соборе Уэллса есть любопытные часы, на которых изображена фигура монарха, например Карла I, сидящего над колоколом, который он отбивает каблуками, когда наступает час. В народе он известен как "Джек Бландивер". Эти часы были привезены из Гластонбери. В этот

час проходит небольшой турнир: маленькие конные рыцари выбегают на круг и энергично нападают друг на друга.

Пьюджин сожалеет о бессмысленном дизайне, который использовали производители часов ранней викторианской эпохи. Он обращает внимание на то, что "нередко изображали римского воина в летящей колеснице, вокруг одного из колес которой при внимательном рассмотрении можно было различить часы; или весь фасад соборной церкви, уменьшенный до нескольких дюймов в высоту, с циферблатом часов, занимающим место великолепного окна-розы!" Это не преувеличение; вкус претерпел много превратностей в течение времени, но мы надеемся, что будущее будет хранить для нас больше красоты в привычных предметах обихода, чем преобладало в некоторые периоды в прошлом.

ГЛАВА V

ТКАНИ

Изучение текстиля часто подразделяется на гобелен, ковроткачество, механическое ткачество тканей небольшого веса и вышивку. Эти рубрики полезно учитывать в наших исследованиях средневековых процессов, связанных с ткацким станком и иглой.

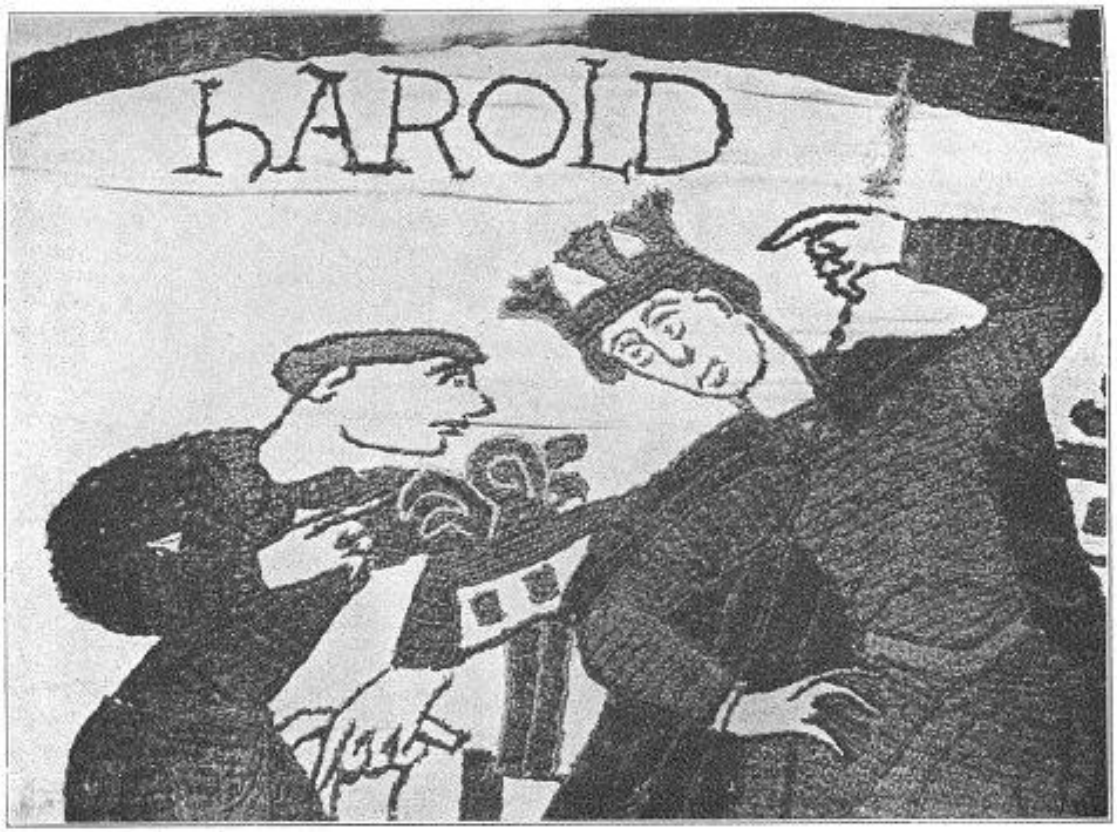
Гобелены, как мы их обычно представляем, в виде больших прямоугольных настенных вешалок с довольно пестрыми фигурами из сцен Священного Писания, обычно датируются XVI веком или позже, так что изучение их производства в широком масштабе не входит в нашу задачу. Но есть и более ранние гобелены, гораздо более сдержанные по дизайну, более интересные и часто более красивые. Этих ранних работ не так много, потому что образцы редки и ценны и редко появляются на рынке в наши дни. Более поздние ткацкие станки были, конечно, более плодовиты, поскольку технические возможности их расширились. Но изучение ремесла в его начале дает все, что необходимо для правильного понимания искусства гобеленового ткачества.

Самым ранним европейским произведением, с которым нам приходится иметь дело, является гобелен из Байе. Хотя это действительно рукоделие, его обычно рассматривают как гобелен, и, кажется, нет особых причин отступать от этого обычая. Некоторые авторитеты утверждают, что гобелен из Байе был создан императрицей Матильдой, дочерью Генриха I, другие считают его заслугой королевы Матильды, жены Вильгельма Завоевателя. Считается, что она спокойно сидела в ожидании прихода своего повелителя и вышивала этот причудливый сувенир о его завоевательной доблести. Настоящая средневековая Пенелопа, как утверждается, руководила своими дамами в этой работе, которая является полностью саксонской по чувствам и костюмам. Это, несомненно, самое интересное из сохранившихся рукоделий XI века, и было бы восхитительно, если бы можно было поверить в легенду о его создании. Приписывание его королеве Матильде, как правило, вызывает сомнения у тех, кто много размышлял на эту тему. Мистер Фрэнк Реде Фоук высказывает мнение, основанное на ряде аргументов, которые слишком длинны, чтобы приводить их в этом месте, что гобелен был создан не королевой Матильдой, а заказан епископом Одо в качестве украшения нефа собора Байе и выполнен норманнскими мастерами в этом городе. Доктор Рок также склоняется к версии, что она была выполнена по заказу епископа Одо. Одо был братом Вильгельма Завоевателя и вполне мог быть заинтересован в сохранении столь важной записи о битве при Гастингсе. Доктор Рок утверждает, что традиция о том, что гобелен выполнила королева Матильда, возникла лишь в 1730 году.

Работа написана на льне и выполнена камвольным полотном. Фоук указывает длину в двести тридцать футов, в то время как на сайте она составляет всего девятнадцать дюймов в ширину

- длинная узкая полоса вышивки разных цветов на кремово-белом фоне. Всего здесь шестьсот двадцать три фигуры, кроме того, двести лошадей и собак, пятьсот пять животных, тридцать семь зданий, сорок один корабль, сорок девять деревьев, что в общей сложности составляет удивительное число - тысячу пятьсот двенадцать объектов!

Краски представлены различными оттенками синего, зеленого, красного и желтого камвольного цвета. Краски используются так же, как ребенок использует мелки: просто по мере того, как они попадают под руку. Когда иголка с одной ниткой заканчивалась, бралась следующая, причем цвет и оттенок не имели значения. Таким образом, зеленая лошадь будет стоять на красных ногах, а красная - в синем чулке! Мистер Дж. Л. Хейс считает, что эти разноцветные животные задуманы специально: две ноги зеленой лошади изображены красными с дальней стороны, чтобы обозначить перспективу, по тому же принципу изображены две синие ноги желтой лошади!



ДЕТАЛЬ, ГОБЕЛЕН ИЗ БАЙЕ

Здания нарисованы очень примитивно, без учета размера и пропорций. Основная часть вышивки набросана, а большая часть работы передана лишь в общих чертах. Но маленькие одухотворенные фигурки полны действия и напоминают те, что изображены в знаменитой Утрехтской псалтыри. Иногда одна фигура может быть высотой во всю ширину материала, в то время как люди снова крошечные. В сцене, изображающей погребение Эдуарда Исповедника в Вестминстерском аббатстве, крыша церкви на несколько дюймов ниже, чем , который несут на плечах люди высотой почти с башню!

Наивное отношение к деталям восхитительно. Гарольд, собираясь на берег, ступает босыми ногами в прилив: вода выложена в виде холма из волн, чтобы показать, что в дальнейшем она становится глубже. Это может служить иллюстрацией того, как Красное море вздыбилось на благо израильтян! Любопытная маленькая низкорослая фигурка с лысой головой в группе собрания посланников, похоже, является неудачной попыткой изобразить

человека на некотором расстоянии - он нарисован гораздо меньше остальных, чтобы показать, что его совсем не слышно! Похоже, это была единственная попытка передать ощущение перспективы. Затем появляется таинственная маленькая дама в некоем подобии святилища, к которой клерк делает любопытные знаки; случайному наблюдателю может показаться, что джентльмен гладит ее по щеке, но Тьерри сообщает нам, что это вышивальщица, а клерк в это время заказывает гобелен из Байе! О реальных намерениях этой группы ходит множество догадок, и ни одна из них не имеет определенного диагноза! Графиня Уилтон видит в этой группе "женщину на паперти и священнослужителя, произносящего над ней благословение!". Каждый на свой вкус.

Чуть дальше находится еще одна необъяснимая фигура: мужчина со скрещенными ногами, радостно раскачивающийся на веревке с вершины башни.

Вскоре после коронации Гарольда можно увидеть толпу людей, глазеющих на астрономический феномен, который был описан старым летописцем как "волосатая звезда". Она записана как "пылающая звезда", которая "никогда не появляется, а лишь предсказывает последующие удары", и еще раз как "ужасная, чтобы быть увиденной, с голубыми волосами, и вся грубая и лохматая на вершине". Другой автор самодовольно объясняет, что кометы "были созданы для того, чтобы в бесплотных областях не было больше чудовищ, чем в океане китов и других больших вороватых рыб!" Очень буквальная интерпретация этой "волосатой звезды" была здесь вышита, тщательно оснащенная зубчатыми колесами и всеми атрибутами обычной средневековой кометы.

В сценах, посвященных подготовке армии и организации ее питания, происходит запрягание быка; количество действий, сосредоточенных в этой группе, поистине удивительно. Бык, оторвавшись от земли, поджав под себя ноги, поворачивает свою рогатую голову, посаженную на непомерно длинную шею, чтобы осмотреть своих преследователей. Лучшего происхождения для древней традиции о корове, перепрыгнувшей через луну, и придумать нельзя. А что мы скажем об акробатических выходках Леофвина и Гирта, когда они встречают свою смерть в бою? Эти воины в свои последние мгновения делают замысловатые сальто, а лошади совершают такие кувырки, что практически переворачиваются. На кайме этой части гобелена изображены солдаты, снимающие почтовые плащи с мертвых воинов на поле боя; они делают это, выворачивая тунику наизнанку и срывая ее у головы, и получающиеся в результате позы жертв причудливы и реалистичны в высшей степени! Граница была уместно описана как "слой мертвецов". В десятом и одиннадцатом веках одной из регулярных просьб в литании была "От ярости норманнов избави нас, Господи".

Гобелен из Байе был назван в 1746 году "самым благородным памятником в мире, относящимся к нашей старой английской истории". Он пережил множество испытаний: во время войны его использовали в качестве холщового покрытия для транспортных вагонов. На протяжении столетий это драгоценное сокровище оставалось без внимания и понимания. В своем "Путешествии" М. Дюкарель заявляет: "Священники... к которым мы обратились с просьбой показать этот замечательный предмет старины, ничего о нем не знали; только то обстоятельство, что он ежегодно вывешивается в их церкви, заставило их понять, чего мы хотим, причем никто тогда не знал, что предмет наших расспросов каким-либо образом связан с Завоевателем". Это было в девятнадцатом веке.

Англосаксонские женщины уделяли много времени вышиванию. Эдит, королева Эдуарда Исповедника, была весьма известна своим рукоделием, которое иногда использовалось для украшения государственных одежд короля.

Раньше в кафедральном соборе Эли хранилась работа, очень похожая на гобелен Байе, на которой были запечатлены подвиги восточносаксонского героя Брихтнота, убитого в 991 году в бою с датскими войсками. Его жена украсила его историю рукоделием и преподнесла в дар Эли. К сожалению, в настоящее время от этого интересного памятника не осталось и следа. Ближе всего к гобелену Байе по общей фактуре и стилю, пожалуй, работа двенадцатого века в соборе в Жероне, площадью чуть более четырех ярдов, выполненная крюэлями на льне и украшенная сценами восточного и примитивного характера, взятыми в основном из истории Бытия. Эти гобелены относятся к разделу рукоделия. Гобелены, выполненные на ткацких станках, создаются по другому принципу и являются ткаными, а не вышитыми.

В разных местах в разных условиях использовались два вида ткацких станков: станки с высокой нитью, или *Haute Lisse*, и станки с низкой нитью, известные как *Basse Lisse*.

Общий метод изготовления гобеленов на ткацком станке с высокой основой остается неизменным на протяжении многих веков. Нить основы натягивается вертикально в два ряда, при этом каждая вторая нить сначала продвигается вперед, а затем возвращается назад. М. Лакордер, бывший директор Гобеленов, пишет следующее: "Рабочий берет веретено, наполненное камвольным или шелковым полотном... он останавливает уточную нить и прикрепляет ее к основе, слева от места, которое должно быть занято краской, которую он держит в руках; затем, пропуская левую руку между задней и передней нитями, он отделяет те, которые должны быть покрыты краской; Правой рукой, пропустив ее через те же нити, он тянется к левой стороне за веретеном, которое возвращает в правую; затем левая рука, ухватившись за основу, выводит задние нити вперед, а правая рука отводит веретено назад, к тому месту, откуда оно началось." Когда нужно ввести новый цвет, художник берет новый челнок. Он закрепляет нить на изнаночной стороне гобелена (на той стороне, на которой работает) и повторяет описанный процесс на струнах, натянутых перед ним вверх и вниз, как струны арфы; работа начинается с нижней части и ведется вверх, так что, когда это строго "ручное ткачество" завершено, его можно уложить на место с помощью своеобразного гребня из слоновой кости, так отрегулированного, чтобы зубцы входили между нитями основы. В гобеленовом ткачестве основа может быть из любой некачественной, но прочной нити, так как по характеру работы видно только моток, а основа скрыта и включена в фактуру под близко лежащими стежками, которые встречаются и перекрещиваются между собой.

Рабочий на низком ткацком станке вообще не видит правую сторону работы, если только не поднимет станок, а это непростое дело. На высоком ткацком станке работнику достаточно подойти спереди, чтобы видеть, что именно он делает. Однако на низком станке рисунок располагается под работой, и таким образом работа практически прослеживается по ходу гобелена.

Из-за ограниченности возможностей человеческой руки гобелен на низкой основе требует большего количества швов, чем гобелен на станке "haute lisse", так как его части по отдельности меньше. Одно из подразделений рабочих в гобеленовых заведениях было известно как "тонкие рисовальщики", чья обязанность заключалась в соединении различных изделий вместе, а также в ремонте изношенных гобеленов, вставляя новые стежки для реставрации. Ремонт гобеленов был необходимым ремеслом; в Реймсе несколько гобеленов были восстановлены Жакмиром де Бержересом; эти полотна были "сильно повреждены собаками, крысами, мышами и другими зверями". Не указано, где они были развешаны!

Ткацкие станки с высокой нитью основы были известны в Европе, безусловно, с девятого века. Сохранился заказ епископа Осерра, умершего в 840 году, на несколько "ковров для его

церкви". В 890 году монахи из Сомюра изготавливали гобелены. Красивые ткани использовались для украшения церкви Сен-Дени уже в 630 году, но нет никаких доказательств, что это действительно были гобелены. Существует легенда, что в 732 году в районе между Туром и Пуатье существовало гобеленовое предприятие. В Бове во время норманнского нашествия также обосновались ткачи арраса.

Король Дагоберт был средневековым покровителем искусств во Франции. По его приказу стены Сен-Дени (который он построил) были увешаны богатыми гобеленами, украшенными жемчугом и оправленными в золото. В монастыре Сен-Флоран в Сомюре в 985 году монахи ткали гобелены, используя в своих узорах цветочные и животные формы. В Пуатье уже в 1025 году существовала процветающая фабрика. Вероятно, впервые гобелены были изготовлены во Франции в сколько-нибудь значительной степени в девятом веке. Историк из монастыря Сомюр рассказывает нам интересный случай, связанный с его производством. Аббат Сен-Флоран сделал великолепный заказ на "занавески, балдахины, вешалки, скамьи и другие украшения... и он приказал изготовить два гобелена большого размера и восхитительного качества, изображающие слонов". В то время как их изготовление было начато, вышеупомянутый аббат был отозван в путешествие. Оставшийся церковник распорядился, чтобы гобелены были сделаны из мотка, отличного от того, который они обычно использовали. "Что ж, - сказали они, - в отсутствие доброго аббата мы не будем прекращать работу; но раз уж вы нам мешаете, мы сделаем совсем другую ткань". И они намеренно принялись за работу, чтобы изготовить квадратные ковры с серебряными львами на красном фоне, с красно-белой каймой из различных животных! Аббат Уильям, к счастью, остался доволен результатом и в дальнейшем использовал в своих украшениях львов попеременно со слонами.

На гобеленовой мануфактуре IX века в Пуатье в 1025 году произошла забавная переписка между графом Пуату и итальянским епископом. В то время Пуату славился прекрасной породой мулов. Итальянский епископ написал графу письмо с просьбой прислать ему одного мула и один гобелен - как он выразился, "оба одинаково чудесные". Граф ответил с душой: "Я не могу послать вам то, о чем вы просите, потому что для того, чтобы мул заслужил эпитет *чудесный*, у него должны быть рога, или три хвоста, или пять ног, а этого я не смогу найти. Придется довольствоваться тем, что я пришлю вам лучшее, что смогу раздобыть!"

В 992 году аббатство Кройланд в Англии владело "двумя большими полотнищами со львами, которые возлагались перед алтарем в дни великих праздников, и двумя более короткими, усыпанными цветами, для праздников апостолов".

В двенадцатом веке под эгидой церкви гобеленовое производство достигло своего наивысшего совершенства. Когда были запущены светские ткацкие станки, первоначальная красота работы сохранялась в течение значительного времени; в десятом веке немецкие мастера работали индивидуально, независимо от гильдий или организаций. В тринадцатом веке работа процветала во Франции, где использовались оба ткацких станка. Вертикальный станок до сих пор используется на фабрике Gobelin.

В качестве дополнения к витражам в церквях никогда не было фактуры более гармоничной, чем хороший средневековый гобелен. В 1260 году лучшие гобелены во Франции изготавливались исключительно церковью; в 1461 году король Рене Анжуйский завещал великолепный гобелен на двадцать семь сюжетов, изображающих Апокалипсис, "церкви месье Сен-Мориса" в Анжере.

Хотя в эпоху Возрождения гобелены производились в больших количествах, средневековые орнаменты лучше приспособлены к этому материалу.

Королевские покои английских королей были увешаны гобеленами, а следить за их украшением входило в обязанности камергера. В 1294 году на сайте упоминается особый мастер по гобеленам, живший недалеко от Винчестера; его звали Сьюальд, и он был известен как "le tapenyr", что, по мнению М. Г. Томсона, означает "гобеленщик".

Есть основания полагать, что гобелены использовались в качестве церковных украшений до того, как они появились в жилых помещениях; так как, по словам королевы Элеоноры Кастильской, когда ее спальня была увешана гобеленами, "она была похожа на церковь". В Вестминстере писатель 1631 года упоминает "аррасские ткани, украшающие хоры".

Наборы гобеленов, которыми были увешаны целые апартаменты, назывались "холлинги". Среди гобеленов, принадлежавших Карлу V., был один, "украшенный башнями, парнокопытными и ланями, чтобы накрыть королевскую лодку". Среди ранних записанных гобеленов есть те, что упоминаются в описи Филиппа Смелого в 1404 году, а в описи Филиппа Доброго говорится о его образцах в 1420 году. Невозможно представить себе ничего более очаровательного, чем описание гобеленовой палаты в 1418 году; комната, отделанная белым, была украшена парокетами и дамами, играющими на арфах. Эта работа была выполнена для герцогини Баварской гобеленовым мастером Жаном из Флоренции.

Гобелены Фландрии славились в XII-XIV веках. Особенно славился красотой своих работ город Аррас. Эта знаменитая мануфактура была основана до 1350 года, так как есть упоминания о работах этого периода. До того как город стал известен как Аррас, сохранив свое первоначальное название Номентикум, здесь работали знаменитые ткачи. В 282 году н. э. о тканых плащах Номентикума говорил Флавий Вописк.

Самое раннее упоминание о настоящем аррасском гобелене содержится в заказе графини Артуа от 1313 года, когда она поручает своему приемщику "изготовить шесть гобеленов в Аррасе". Среди мастеров в Аррасе в 1389 году был сарацин по имени Джехан де Круазе, а в 1378 году - рабочий по имени Хуварт Валлуа. В XV веке несколько мастеров эмигрировали в Лилль, среди них Симон Ламури и Джехан де Раусарт. В 1419 году зал Совета в Ипре был украшен великолепными гобеленами Франсуа де Вехтера, который разработал их и выполнил аррасскими мастерами. Ван Эйки и Мемлинки также создавали гобелены, и нет сомнений, что искусство продолжало бы демонстрировать более последовательное отношение к требованиям материала, если бы Рафаэль не выполнил свои блестящие карикатуры. После этого стремление быть рафаэлевским разрушило эффект многих благородных произведений техники.

В 1302 году десять ремесленников создали в Париже корпорацию. До нас дошли имена нескольких мастеров из Лилля. В 1318 году упоминается Жеан Орже, а в 1368 году - Вийом, работник по изготовлению высокой резьбы. Наказания за ложную работу были очень суровыми. Одним из самых известных рабочих во Франции был Батайль, за которым пристально следил некто Дурден.

ФЛАМАНДСКИЙ ГОБЕЛЕН, "БЛУДНЫЙ СЫН"

Знаменитый гобелен из Арраса был создан в 1386 году ткачом по имени Мишель Бернар. Его площадь составляла более двухсот восьмидесяти пяти квадратных ярдов, и на нем была изображена битва при Рузбеке. В это время жила гобеленщица по имени Жеанна Агехе - одно из первых женских имен, засвидетельствованных в связи с этим искусством. В сокровищнице церкви Дуэ есть упоминание о трех подушках из гобелена высокого ткацкого станка, подаренных в 1386 году "демуазель Энглизе". Неизвестно, кем могла быть эта девушка. В XIV веке Франция и Фландрия производили самые востребованные гобелены. В Италии это искусство было мало популярно до пятнадцатого.

В Испании в Средние века было создано очень мало гобеленов, самый ранний известный мастер - Гутьеррес во времена Филиппа IV. На картине Веласкеса, известной под названием "Ткачи", изображен интерьер его мануфактуры.

Столовая скатерть в средневековье называлась "карпетт": они часто были очень богато украшены, и полезно знать, что их использовали не для покрытия пола, поскольку в описях часто упоминаются "карпетты", украшенные жемчугом и серебряной тканью, что было бы совершенно неуместно. Арабы привнесли искусство ковроткачества в Испанию. Востоковед

Эдриси, писавший в двенадцатом веке, говорит, что в то время в Аликанте делали такие ковры, которые не могли быть изготовлены в других местах, благодаря определенным свойствам воздуха и воды, которые очень благотворно влияли на шерсть, используемую для их изготовления.

В "Путешествиях Жана Лагранжа" автор говорит, что все ковры Смирны и Карамании ткут женщины. Как только девочка научится держать челнок, они натягивают веревки между двумя деревьями, чтобы сделать основу, а затем дают ей шерсть всех цветов и оставляют на произвол судьбы. Они говорят ей: "Ты сама должна сделать себе приданое". И тогда, согласно врожденному художественному инстинкту ребенка, она начинает плести свой ковер. Естественно, традиции и связь с другими людьми, занимающимися тем же самым, помогают в разработке схемы и расположения; обычно ковер не заканчивается до тех пор, пока она не становится достаточно взрослой, чтобы выйти замуж". "Тогда, - продолжает Лагранж, - появляются два хозяина, два покупателя; один уносит ковер, а другой - жену".

Эдуард II владел гобеленом, вероятно, английского производства, который описывается как "зеленое полотно из шерсти с фигурами королей и графов на нем". Некий разбойник по имени Джон ле Таппистер, на которого жаловались жители окрестностей Оксфорда, захватил мастера Джона из Шордича, напал на него и заключил в тюрьму, конфисковав его товары и потребовав пятьдесят фунтов в качестве выкупа. Неизвестно, что именно сделал джентльмен из Шордича, чтобы навлечь на себя гнев Джона-ткача!

Английские ткачи пользовались репутацией драчунов: в 1340 году некий Джордж ле Таписье убил Джона ле Декстра из Лестера, а Джайлс де ла Хайд в 1385 году зарубил Томаса Таписье. Возможно, эти разборки произошли из-за практического нарушения прав на производство, закрепленных в правилах Компании. В Финч-Лейн жила женщина, которая производила гобелены с хлопковой изнанкой "по образцу аррасских работ": это сочли нечестным занятием, и работы было приказано сжечь.

Роджер ван дер Вейден создал набор гобеленов, изображающих историю Херкинбальда, сурового дяди, который собственной рукой обезглавил своего племянника за неверное поведение молодой женщины. На смертном одре Херкинбальд отказался признать этот поступок грехом, заявив, что убийство было оправдано и являлось положительной добродетелью. Видимо, Высшие силы тоже были на его стороне, так как, когда священник отказал дерзкому Херкинбальду в Евхаристии, по преданию, Воинство чудом сошло и влилось в уста умирающего. Драматическая история, из которой ван дер Вейден извлек максимум пользы, создавая свои удивительно декоративные гобелены. Оригиналы были утеряны, но сохранились похожие копии.

Уже в 1441 году в Уденарде были созданы гобелены; обычно они состояли из зеленой листвы и назывались "вердурами". Со временем названия "verdure" и "Oudenarde" стали взаимозаменяемо ассоциироваться с этим классом гобеленов. Они изображали лесные и охотничьи сцены, их также называли "гобеленом верде", и на них ссылается Чосер.

Часто использовались причудливые символические сюжеты: например, для комплекта подвесок для банкетного зала, что может быть более причудливым, чем изображение "Ужина", дающего пир "Хорошей компании", в то время как "Банкет" и "Недуги" нападают на гостей! За этой сценой следует арест "Супера" и "Банкета" "Опытом", который приговаривает их обоих к смерти за жестокое обращение с пирующими!

Существует старинная поэма, написанная монахом из Честера по имени Брэдшоу, в которой большой зал, украшенный гобеленами, описывается следующим образом:

"Все травы и цветы, прекрасные и милые,
Были устланы соломой в залах и лежали под ногами;
Ткани золотые и аррасы висели на стенах,
Украшены картинами и историями разнообразными.
Хорошо сделанные и искусные".

Некоторые монахи из Труа, работавшие на высоком ткацком станке, изготовили набор гобеленов, на которых были изображены сцены из жизни Магдалины. Это задание, очевидно, не было лишено легких элементов, так как в счете добрые братья указали, что берут плату за вино, которое они пили, "когда вместе советовались о жизни святой, о которой идет речь!"

Среди самых интересных гобеленов - те, что изображают сцены из Троянской войны, в Южном Кенсингтоне. Они изобилуют деталями и в этом отношении наиболее полно демонстрируют красоту ремесла, которое усиливается мелкими хитросплетениями и становится менее впечатляющим, когда выполняется широкими массами неослабленного тканого цвета. Другой великолепный набор, обладающий схожими характеристиками, - "История Хлодвига" в Реймсе.

В Хэтфилде находится восхитительный набор английских гобеленов, изображающих времена года: вероятно, они были сотканы в Барчестоне. Детализация мельчайших форм животных и растений - флоры и фауны, как в камвольном полотне, - уникальна по своей добросовестной отделке. Они почти равны каталогам растений и зверей. На том, где представлено "Лето", изображены травы и Ноев ковчег, развернутый вокруг классического божества в натуральную величину, которое стоит в центре композиции.

Среди английских изготовителей гобеленов был рабочий по имени Джон Бейкс, которому платили роскошную сумму в двенадцать пенсов в день, в то время как в другом документе говорится, что он получал всего четыре пенса в день.

Гобелены "Охота", принадлежавшие герцогу Девонширскому, являются прекрасными образцами лучшего периода этого искусства. Они представлены в цвете в восхитительной работе У. Г. Томсона "Гобелены" и, таким образом, доступны большинству читателей в какой-нибудь публичной коллекции.

Еще один великолепный декоративный образец находится в Хэмптон-Корте и представляет собой серию картин "Семь смертных грехов". Они имеют размеры двадцать пять на тринадцать футов каждый и выполнены из тяжелой шерсти и шелка.

По мере развития технического оснащения стали проявляться и некоторые недостатки. У гобеленовых ткачей были свои любимые фигуры, которые, чтобы не утруждать себя, они часто заменяли другими в оригинальном рисунке.

В XVI веке гобелены в Аррасе больше не производились, а лучшие работы того времени были выполнены в Нидерландах. Около 1540 года Брюссель, вероятно, возглавил список городов, славившихся производством этого дорогостоящего текстиля. Гобелены Рафаэля были сделаны там Питером ван Аелстом по заказу папы Льва X. Они были выполнены в течение четырех лет и закончены в 1519 году, всего за год до смерти Рафаэля.

В XVI веке брюссельские рабочие начали делать некоторые "укорочения", не совсем законные для искусства высочайшего уровня, например, подкрашивать лица жидкими красителями и использовать их для усиления эффекта после завершения работы. Был принят закон о том, что это не должно делаться ни на одном гобелене стоимостью более двенадцати

пенсов за ярд. Несмотря на все эти ухищрения, нидерландские гобелены в том веке лидировали по популярности среди всех остальных.

Почти неизменно, особенно во фламандских работах, сюжеты Священного Писания изображались в костюмах той эпохи, в которую был создан гобелен. Когда видишь, что Блудный сын одет в восхитительный фламандский костюм хорошо одетых денди, а Адам представлен Богу-Отцу, причем оба одеты в нидерландские одежды, подобающие бургомистрам XVI века, то можно поверить, что следующее описание, приведенное графиней Уилтон, вряд ли преувеличено. "В углу апартаментов стояла кровать, гобелен которой был украшен аляповатыми цветами, изображающими Адама и Еву в саду of Eden..... Адам преподносит нашей первой матери большое желтое яблоко, собранное с дерева, которое едва достигало его колена..... Слева от Евы возвышалась церковь, а джентльмен в темной одежде держал в руке нечто, похожее на подушечку для булавок, но, несомненно, предназначенное для книги; он указывал на святое сооружение, как бы напоминая, что они еще не женаты! На земле лежало ребро, из которого была создана Ева, которая была на голову выше Адама: оба они были очень прилично одеты в древний саксонский костюм; даже ангел был в бриджах, которые, будучи синими, хорошо контрастировали с его огненно-красными крыльями".

Во Франции ведущие гобеленовые мастерские в начале XVI века находились в Туре. Фламандский ткач Жан Дюваль начал там работу в 1540 году. До 1552 года он и трое его сыновей трудились вместе, добившись больших результатов, и оставили после себя множество мастеров, которые пошли по их стопам.

В Италии это искусство почти угасло в начале XVI века, но возродилось в полной и яркой силе под влиянием Рафаэля.

Король Рене Анжуйский собирал гобелены так усердно, что уход за ними и ремонт занимали все время штата рабочих, которые были заняты постоянно, жили во дворце, а ночью спали в различных апартаментах, где висели особенно дорогие вещи.

Королева Жанна, мать Анри IV, была искусной мастерицей по изготовлению гобеленов. Цитируя мисс Фрир в "Жизни Жанны д'Альбре", можно сказать: "В часы, которые королева позволяла себе для отдыха, она занималась гобеленом и беседовала с кем-нибудь из ученых людей, которым она покровительствовала". Эта королева отличалась активной психикой, и физический отдых был для нее крайне неприятен. Она регулярно и благочестиво посещала церковь, но сидеть неподвижно было для нее пыткой, а выслушивание нудных проповедей усыпляло ее. Поэтому Жанна, проявив смелость, достойную восхищения, "потребовала у Синода разрешения работать над гобеленом во время проповеди". Просьба была удовлетворена, и с тех пор королева Жанна, благопристойно склонившись над гобеленовой рамой и занятая иглой, уделяла ей должное внимание".

Замок Блуа во времена правления Людовика XII и Анны Бретанской, по описанию, был царственно украшен гобеленами: "Те, что висели в апартаментах короля и королевы, - говорит летописец, - все были полны золота; а гобелены и вышивки из ткани золота и шелка имели под собой другие, украшенные персонажами и историями, как те, что были выше. И в самом деле, было так много богатых гобеленов, бархатных ковров и покрывал из золота и шелка, что не было ни одной палаты, зала или гардероба, которые не были бы полны".

В описи принцессы Бургундской есть такое любопытное описание гобелена: "Три гобелена Воинствующей церкви, вытканные золотом, на которых можно увидеть Бога Всемогущего,

восседающего в величии, а вокруг него множество кардиналов, а под ним множество князей, которые представляют ему церковь".

О домашней роскоши в Англии пишет причудливый писатель в 1586 году: "В домах знати, - говорит он, - нередко можно увидеть обилие арраса, богатых висюлек, гобеленов... тюркского дерева, олова, брасса и тонкого льна..... В прежние времена дорогая мебель оставалась там, тогда как теперь ее сбрасывают еще ниже, вплоть до низших ремесленников, и многие крестьяне... по большей части научились украшать свои кровати гобеленами и висюльками, а столы - коврами и тонким бельем".

Генрих VIII также увлекался коллекционированием гобеленов. Агент, покупавший для него в Нидерландах в 1538 году, писал королю: "Я оставил в своих руках двести эллов хороших гобеленов; за двадцать лет не было привезено ни одного столь хорошего по цене". В большой коллекции Генриха VIII было много сюжетов, среди которых такие характерные произведения, как: "Десять кусков богатой истории царя Давида" (в которой Вирсавия, несомненно, играла важную роль), "Семь кусков истории дам", "Кусок с мужчиной и женщиной и флягой", "Кусок зелени... с пинжаками на нижних углах", "Один кусок Сусанны", "Шесть прекрасных новых гобеленов истории Елены и Парижа".

Набор из шести гобеленов "verdure" принадлежал кардиналу Вулси, которые "служили для завешивания Даремского зала в прежние времена". На вешалах в зале в Честере изображены "Адам, Ноэ и его Шиппе". В 1563 году монах из Кентербери упоминается как ткач гобеленов. В Йорке, Норвиче и других городах в XVI веке также можно было встретить "аррасских рабочих".

В 1598 году был забавный судебный процесс, который был возбужден джентльменом Чарльзом Листером против некой миссис Бриджес за то, что она приняла от него, под предлогом брачного союза, набор гобеленов для своей квартиры. Он потребовал вернуть свои подарки!

Среди государственных бумаг Якова I есть письмо, в котором король замечает: "Сэр Фрэнсис Крейн желает знать, не попросит ли мой ребенок поторопить его с изготовлением той сюиты гобеленов, которую он ему заказал".

Во Флоренции это искусство процветало при Медичи. В 1546 году под руководством фламандских мастеров была создана регулярная Академия по обучению гобеленовому ткачеству. Все ведущие художники Золотого века создавали эскизы, которые, хотя часто и не подходили для воплощения в ткани, были, во всяком случае, прекрасными картинами. В Венеции тоже были мастерские, но в любом случае влияние Италии было фламандским в том, что касалось технического обучения. Самые знаменитые художники эпохи Возрождения создавали карикатуры: Рафаэль, Джулио Романо, Жувене, Ле Брюн и многие другие, в разных странах.

ГОБЕЛЕН, ИЗОБРАЖАЮЩИЙ ПАРИЖ XV ВЕКА

Работа Гобеленов в Париже была начата в XV веке Жаном Гобеленом, уроженцем Реймса. Его сын, Филиберт, а затем и многие потомки упорно занимались этим делом; искусство процветало при Франциске I, когда все гобеленовые ткачи были собраны в Фонтенбло, а при Генрихе II руководство всем этим делом было передано знаменитому художнику Филиберту Делорму. В 1630 году Гобелен был полностью основан как более крупное предприятие, и больше никогда не переезжал. С тех пор объем работ постоянно увеличивался, причем в основном в тех же направлениях. Знаменитые французские художники создавали гобелены: Ватто, Буше и другие. Их интерпретировал блестящий менеджер, чья подпись стоит на работах, Козетт, который был управляющим с 1736 по 1792 год. Вместе с техническим совершенством умерло и искусство гобелена: картины с таким же успехом могли быть написаны на холсте, а чувство материала было утрачено, так что наивное очарование оригинальных работников перестало быть частью производства.

Из ныне существующих европейских коллекций лучшая находится в Мадриде, где можно увидеть более шестисот гобеленов, в основном фламандских, пятнадцатого и шестнадцатого веков. Коллекция во флорентийском дворце Питти насчитывает шестьсот полотен, а в Ватикане хранятся оригинальные гобелены Рафаэля. Музей Южного Кенсингтона также богат интересными образцами различных школ. Это очень полезная коллекция, особенно для студентов, хотя и не такая большая, как некоторые другие.

В 1663 году были приняты "два хорошо продуманных закона", которые касались совершенно противоположных вопросов: один был направлен на поощрение производства льна и гобеленов в Англии , а другой - "на регулирование упаковки сельди!".

Знаменитая английская гобеленовая мануфактура в Мортлейке была основана только в XVII веке, и это довольно поздно для нас. Прогресс ремесла был неуклонным, особенно в Гобелене во Франции. Однако в разных странах возникло множество других центров производства. Изучение современного гобелена - это отдельная отрасль, которой мы сейчас не можем заниматься.

ГЛАВА VI

ЭМБРОИДЕРИИ

Материалы, использовавшиеся в качестве основы для средневековых вышивок, были богаты сами по себе. Самит был излюбленным мерцающим материалом, который первоначально ткали из цельной плоской золотой проволоки. Циклатун также был блестящей тканью, как и кендал. О кендальском шелке говорят ранние писатели.

Интересно проследить, как впервые стали использовать шелк. В 533 году в Римской империи была установлена монополия, настоящий шелковый трест. При дворе Юстиниана были наняты женщины для управления ткацкими станками, и производство шелка не допускалось в других местах. Единственным препятствием для этой схемы было то, что сам шелк нужно было привозить из Китая. Но во времена правления Юстиниана два монаха, путешествовавшие по Востоку, привезли императору в качестве диковинки несколько шелковичных червей и коконов. Они получили несколько длинных полых тростей, которые набили яйцами шелкопряда, и таким образом импортировали производителей сырья. Европейская шелковая промышленность, производящая ткани, вышивки, бархат и тому подобные товары, возможно, обязана своим появлением этому монашескому предприятию в 550 году.

Шелковая одежда, однако, стоила очень дорого, и не каждая дама в ранние времена могла позволить себе такую роскошь. Говорят, что даже император Аврелиан отказал своей жене в просьбе о единственном шелковом плаще, сказав: "Нет, мне и в голову не придет купить такую вещь, ведь она продается на вес золота!".

Фустиан и тафта были менее дорогими, но часто использовались в важных делах, так же как сарценет и камора. Бархат и атлас появились позже, не ранее XIII и XIV веков. Бодекин, хороший шелк с золотым переплетением, был очень популярен.

В Генуе изготавливали бархат со сложными узорами. Процесс заключался в том, что основное полотно оставляли в первоначальном тонком ребре, образовавшемся в результате ткачества, а в узоре эти маленькие ребрышки расщепляли, делая эту часть отличной от остального материала, фактически являясь готовым бархатом, каким мы его знаем сейчас, в то время как полотно оставалось неразрезанным и больше походило на шелковый репс. Впервые бархат упоминается в Англии в 1295 году, но, вероятно, на континенте он существовал раньше.

И Роджер де Вендовер, и Мэтью Пэрис упоминают материал под названием "империал": он был частично золотым в плетении, но есть некоторые сомнения относительно его фактической текстуры.

Бодекин был очень дорогим текстилем из золота и шелка, который использовался в основном для алтарных покрытий и подвесок, таких как доссалы; со временем это название

стало синонимом "балдичина", а в Италии весь алтарный полог до сих пор называется *балдахином*.

Во время королевских праздников улицы всегда были увешаны богатыми золотыми тканями. Чосер упоминает об улицах так

"По указу по городу большому
Завешены тканью золотой, а не саржей".

так и Лиланд рассказывает, как королеву Генриха VII вели на коронацию и "все улицы, через которые она должна была пройти, были прилично одеты... тканями из гобелена и арраса, а некоторые улицы, как Чипе, были увешаны богатыми тканями из золота, бархата и шелка". А в "Дневнике Мачина" он пишет, что "в 1555 году в церкви Боу в Лондоне был повешен с тканью из золота и с богатым аррасом".

Слово "атлас" происходит от шелка Средиземноморья, называемого "асейтуни", который в итальянском языке стал "дзетани", а под влиянием французского и английского языков постепенно превратился в "сатин". Первое упоминание о нем в Англии относится к 1350 году, когда епископ Грандисон преподнес в дар Эксетерскому собору отборные атласы.

Далматик Карла Великого вышит на голубом атласе, хотя это редкий ранний пример этого материала. В Константинополе, также в 1204 году, Балдуин II надел атлас на свою коронацию. В ранние времена он почти всегда был огненно-красного цвета. Он упоминается в валлийской поэме XIII века.

Беньямин Тудельский, путешественник, писавший в 1161 году, упоминает, что евреи жили в большом количестве в Фивах и что в то время там производили шелк. Есть сведения, что в конце одиннадцатого века нормандский аббат привез из Апулии большое количество тяжелого и тонкого шелка, из которого было сделано четыре копны. Французский шелк стал примечателен лишь в XVI веке, а голландский - уже в XIII.

Шотландские шелка были популярны в Англии в шестнадцатом веке. В 1543 году в Йоркском соборе было представлено "облачение из сменной тафты для Страстной пятницы".

Сообщается, что святой Дунстан однажды "подкрасил" облачение священнослужителя, чтобы угодить даме, и таким образом отошел от своей обычной профессии ювелира, чтобы выполнять обязанности красильщика тканей.

Многие богатые средневековые ткани были украшены узорами, которые обычно изображают переплетения и формы животных, а иногда и обычный цветочный орнамент. Узоры зародились на Востоке, и под влиянием Византии в Италии и Сарацинии в Испании они были переняты и изменены европейцами. В 1295 году лондонский собор Святого Павла владел подвесом, "украшенным колесами и двуглавыми птицами". На сицилийских шелках и многих других современных тканях можно увидеть вариации узора "древо жизни". Он представляет собой небольшой условный куст, иногда едва ли больше, чем "распускающийся прутик", с двумя птицами или животными, идущими навстречу друг другу по обе стороны. Иногда это два павлина, чаще - львы или леопарды, нередко - грифоны и различные мелкие животные. Всякий раз, когда мы видим маленькое деревце или одиночный стебель, как бы условно он ни был обработан, с парой животных, идущих навстречу друг другу по обе стороны, этот узор обязан своим происхождением старой традиции декоративного мотива, распространенного в Персии и Византии, - Древа Жизни, или Рога. Происхождение узоров не входит в наши рамки, оно прекрасно описано в различных книгах Льюиса Дэя и других авторов на эту тему.

Текстиль итальянского производства можно увидеть на картинах старых мастеров: Орканьи, Франчиа, Кривелли и других, которые восхищались изображением богатых тканей; позднее они изобилуют в творениях Веронезе и Тициана. Любимым итальянским овощем", как причудливо выражается доктор Рок, является артишок, который часто, будучи овальной формы, либо очерчен, либо сплошь проработан в ткани.

В тринадцатом веке Альмерия была богатым городом, известным своими тканями. Историк того времени пишет: "Христиане всех народов приходили в его порт, чтобы покупать и продавать. Отсюда... они отправлялись в другие части внутренних районов страны, где нагружали свои суда такими товарами, какие им были нужны. В Альмерии производятся дорогие шелковые одеяния самых ярких цветов". Чуть позже Гранада тоже прославилась своими шелками и ткаными изделиями. Около 1562 года Наваджеро писал: "Там делают всевозможные ткани и шелка: шелка, сделанные в Гранаде, очень ценятся во всей Испании; они не так хороши, как те, что привозят из Италии. Там есть несколько ткацких станков, но они еще не умеют хорошо на них работать. Они делают хорошие тафты, сарценет, и шелковые серги. Бархат неплох, но тот, что делают в Валенсии, лучше по качеству".

Марко Поло говорит о персах в некоторых разделах: "В городах есть прекрасные мастера, которые делают замечательные вещи из золота, шелка и вышивки..... В жилах гор находят камни, обычно называемые бирюзой, и другие драгоценности. Там также изготавливают всевозможное оружие и боеприпасы для войны, а женщины прекрасно вышивают шелком, в котором очень красиво смотрятся всевозможные существа". Марко Поло также сообщает, что король Тартарии надел на свой день рождения драгоценную одежду из золота, а его бароны - такую же, и подарил им подпруги из золота и серебра, а также "жемчуг и одежду большой цены". Этот хан также "владеет десятыми долями всей шерсти, шелка и пеньки, которые он заставляет делать из них одежду, в доме, специально для этого отведенном, ибо все ремесла обязаны служить ему один день в неделю". Из этой титовой шерсти он одевал свои армии.

В англосаксонские времена использовалась ткань, состоящая из тонких плоских полосок чистого золота, сплетенных в виде корзины; иногда плоский металл нанизывался на основу из алых шелковых нитей. Позже полоски позолоченного пергамента стали обманным путем заменять настоящую плоскую металлическую нить. Часто моток золотых полос был настолько прочным и тяжелым, что для его износа требовалась шелковая основа из шести нитей.

Золотая ткань, однако, была разного качества: среди предметов описи графа Уорика в времен Генриха VI есть упоминание об "одном плаще для тела милорда, выбитом из чистого золота; двух плащах для герольдов, выбитых из полузолота".

Принято считать, что первые станки для протяжки проволоки появились около 1360 года в Германии; в Англии они стали использоваться только в 1560 году. Теофил, однако, в XI веке рассказывает "об инструментах, через которые протягивают проволоку", говоря, что они состоят из "двух утюгов, шириной в три пальца, узких сверху и снизу, везде тонких, и перфорированных тремя или четырьмя диапазонами, через отверстия которых протягивают проволоку". По всей видимости, это примитивная форма более развитого инструмента. Рисование проволокой было введено в Англии Кристианом Шутцем около 1560 года. В 1623 году в Лондоне была зарегистрирована "Почетная компания волочильщиков золотой и серебряной проволоки". Преамбула их устава гласила: "Торговое искусство волочения и сплющивания золотой и серебряной проволоки, а также изготовление и прядение золотых и серебряных нитей и нитей". Похоже, что некий вид работы, соответствующий волочению

проволоки, существовал и раньше, чем предполагалось его появление, поскольку в 1423 году королю Генриху VI было направлено прошение. В 1423 году "мудрые и достойные коммуны Лондона, а также надзиратели Бродери в указанном городе" обратились с просьбой защитить их от "обмана и неисполнения обязательств в работе различных лиц, занимающихся ремеслом вышивки"; а в 1461 году был принят "Акт Общего совета в отношении золотошвей", показывающий, что в то время это искусство было в какой-то степени известно и практиковалось. Во времена правления Георга II, в 1742 году, был принят "Акт о предотвращении подделки золотых и серебряных кружев, об урегулировании и корректировке пропорций чистого серебра и шелка, а также о лучшем изготовлении золотых и серебряных кружев".

Церковные облачения часто отделывали тяжелой золотой бахромой, завязывая ее на узел "fretty wise", а вышивки дополнительно украшали драгоценными камнями и небольшими бляшками из эмали. Матфей Парис рассказывает о том, что некоторые одежды были так сильно утяжелены золотом, что священнослужители не могли в них ходить, и, чтобы извлечь твердый металл, нужно было сжечь одежду и таким образом расплавить золото.

В Средние века часто можно было увидеть украшенные одеяния; описано, что в XII веке для аббата Сент-Олбанса была изготовлена мантилья, которая была практически покрыта бляшками из золота и драгоценных камней. Представьте себе неприятные физические ощущения епископа в 1404 году, вынужденного носить золотую митру, основание которой было усыпано крупными жемчужинами, окаймлено рубинами и сапфирами и отделано неопределенным количеством дополнительных жемчужин!

Тело святой Цецилии, мученически погибшей в 230 году, было погребено в одежде из чистого золота.

Ткань из чистого золота, которую использовали для торжественных случаев, называли "салфеткой"; тонкая бумага, в которую ее заворачивали, когда убирали, была известна как салфетка, и мистер Уильям Маскелл утверждает, что название прилипло к ней, и поэтому тонкую бумагу до сих пор называют "салфеткой".

Собор Святого Петра в Риме обладал большой парой серебряных занавесок, которые висели у входа в церковь, подаренные папой Стефаном IV в восьмом веке.

Витрувий рассказывает, как сохранить золото в старой вышивке или в изношенном текстиле, где этот металл широко использовался. Он говорит: "Когда золото вышито на одежде, которая износилась и больше не пригодна для использования, ткань сжигают на огне в глиняных горшках. Пепел бросают в воду и добавляют к нему зыбучий серебро. Оно собирает все частицы золота и соединяет их с собой. Затем воду сливают, а остатки помещают в ткань, которая при сжатии руками пропускает жидкое зыбучее серебро через поры ткани, но удерживает золото в массе внутри нее".

Раннее упоминание об асбесте, сотканном в виде ткани, встречается у Марко Поло, что свидетельствует о том, что огнеупорные ткани были известны уже в его время. В провинции Чинчинталас "есть гора, где добывают сталь... а также, как сообщалось, саламандр, из шерсти которых делают ткань, которая, если ее бросить в огонь, не может сгореть. Но на самом деле эту ткань делают из камня, как сообщил мне один из моих спутников, турок по имени Курифар, человек, наделенный необыкновенной промышленностью, который ведал минералами в той провинции. В той горе находят некий минерал, из которого получаются нити, не похожие на шерсть; их сушат солнце, разминают в медной ступке, а затем промывают, и все земляное вещество, прилипшее к ним, удаляют. Наконец, эти нити прядут,

как обычную шерсть, и ткут из них полотно. А когда они хотят отбелить эти ткани, то бросают их в огонь на час, а затем вынимают неповрежденными, белее снега. Таким же образом они очищают их, когда на них появляются какие-либо пятна, ибо никакая другая стирка, кроме огня, к ним не применяется".

В Средние века в игру "Животное, растение или минерал" можно было, как предлагает леди Альфорд, играть только с текстилем! Шелк, пенька, хлопок, золото, серебро, шерсть, лен, верблюжья шерсть и асбест - все эти три элемента, несомненно, играли свою роль.

С тех пор как Ева впервые "сшила фиговые листья, чтобы сделать фартук", женщины в той или иной форме использовали иглу. Говорят, что в Англии первые иглы были сделаны индийцем в 1545 году, а до этого их импортировали. Старая пьеса "Игла Гаммера Гуртона" основана на чрезвычайной редкости этих домашних инструментов и бедствии, постигшем семью в результате их потери. Существует любопытная старая история об игле, которая, как предполагалось, обладала магической силой. По слухам, эта игла работала по ночам, пока ее хозяйка отдыхала, избавляя ее от личной ответственности за починку. Когда старушка наконец умерла, другая хозяйка забрала эту зачарованную иглу и сразу же начала испытывать ее силу. Но, как она ни , ей не удавалось продеть нитку в ее упрямое ушко. Наконец, испробовав все возможные способы вдеть нитку в иголку, она взяла лупу, чтобы рассмотреть препятствие, и вот! Ушко иголки наполнилось огромной слезой - она плакала о потере своей прежней хозяйки, и больше никто никогда не смог вдеть в нее нитку!

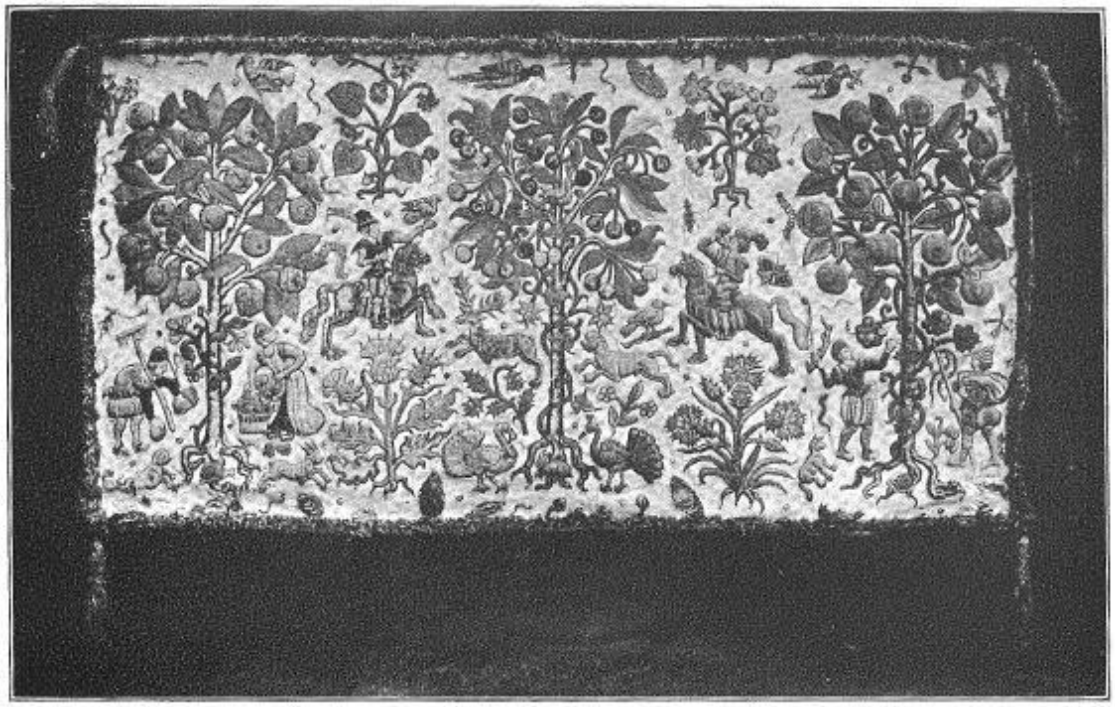
Вышивание обычно считается сугубо женским ремеслом, но в Средние века ведущими рукодельницами часто становились мужчины. В старом списке имен, приведенном Луи Фарси, почти в равной пропорции представлены работники обоих полов. Но самые лучшие работы, безусловно, выполнялись добросовестными обитательницами монастырей, а монахини в те времена посвящали этому искусству свой огромный досуг. Фуллер замечает: "Монастыри были также хорошими школами, где окрестных девочек учили читать и работать... чтобы острота их ума и внезапность их умозаключений (которые даже их враги должны были допускать по отношению к ним!) могли быть улучшены образованием до разумной основательности". В некоторых из этих школ в программу обучения входило "Чтение и шитье, три пенса в неделю: пенни дополнительно за воспитанность". В старинном труде XIII века под названием "Kleine Heldenbuch" есть стих, который можно перевести следующим образом:

"Кто научил меня вышивать шелком в раме?
И рисовать и создавать диких и прирученных
Зверей лесных и полевых?
А также изображать на ровной поверхности:
Вокруг ставить золотые бордюры,
Узкую и более широкую,
С оленями и конями живыми".

Изучению исторической вышивки должно предшествовать общее представление об основных используемых стежках.

Один из самых простых видов - цепной стежок, при котором один стежок проходил через петлю только что проложенного стежка. В Средние века он часто использовался. Иногда, когда материал был рыхлого переплетения, его выполняли с помощью маленького крючка - вероятное происхождение вязания крючком.

Гобеленовый шов, одной из ветвей которого является вышивка крестом, образовывался путем прокладывания тесных одиночных стежков одинакового размера на специально подготовленном для этой работы холсте.



ВЫШИВКА НА ХОЛСТЕ, XVI ВЕК, ЮЖНО-КЕНСИНГТОНСКИЙ МУЗЕЙ

Изящная вышивка по шелку обычно выполнялась длинными ровными стежками неравномерной длины, которые сливались друг с другом. Этот способ обычно называют атласным стежком, так как по завершении работы ее поверхность приобретает атласную текстуру. Часто такие работы выполнялись на льне, а затем, когда вся поверхность была скрыта плотными шелковыми стежками, ее вырезали и переносили на парчовый фон, такой способ нанесения рисунка называется аппликацией. Боттичелли рекомендовал эту работу как наиболее прочную и удовлетворительную: чаще всего она ассоциируется с церковной вышивкой. Простая аппликация также выполнялась путем вырезания кусочков одного материала и наложения их на другой, скрывая места соединения краев с помощью шнура. В качестве усовершенствования расписных знамен, используемых в процессиях, Боттичелли ввел этот метод вырезания и повторного нанесения цветов на другой грунт. Как говорит Вазари: "Это он сделал для того, чтобы краски не проступали, показывая оттенок ткани с каждой стороны". Но доктор Рок отмечает, что вряд ли справедливо по отношению к более ранним мастерам полностью приписывать Боттичелли этот метод работы, поскольку такие вырезные работы или аппликации практиковались в Италии за сто лет до рождения Боттичелли!

Иногда сплошные массы шелковых или золотых нитей укладывались на материал в упорядоченном ровном виде, а затем пришивались к нему длинными или короткими стежками под прямым углом. Это называется couching, и это очень эффективный способ экономии материала за счет его расположения на поверхности. Однако, как правило, поверхность несколько изнашивается, но можно выполнить ее так, чтобы она была такой же долговечной, как и вышивка, выполненная отдельными стежками.

На Сицилии было принято использовать кораллы в вышивках наравне с жемчугом. Коралловые работы обычно называют сицилийскими, хотя иногда их выполняли и в Испании.

Одежда, которую носили византийцы, была очень богато украшена; ее делали из тканого шелка и покрывали сложными орнаментами. В IV веке епископ Амасии высмеивал экстравагантную одежду своих современников. "Когда на улицах появляются люди, одетые подобным образом, - говорит он, - прохожие смотрят на них, как на расписанные стены. Их одежда - это картины, на которые маленькие дети указывают друг другу. Более святые люди носят подобия Христа, Галилейского брака и Лазаря, воскресшего из мертвых". В одной из проповедей прозвучало следующее: "Люди, которые одеваются как расписные стены", "со зверями и цветами по всему периметру", были осуждены!

В начале Темных веков существовало некоторое предубеждение против таких богатых вышивок. В VI веке епископ Сент-Сезер из Арля запретил своим монахиням расшивать одеяния драгоценными камнями или росписью и цветами. Король Мерсии Витхаф завещал аббатству Кройланд "мою пурпурную мантию, которую я носил во время своей коронации, сделать набедренником, чтобы ее использовали те, кто служит у святого алтаря, а также мою золотую вуаль, вышитую с изображением осады Трои, чтобы ее повесили в церкви на мой юбилей". Святой Астерий проповедовал своему народу: "Старайтесь следовать в своей жизни учению Евангелия, а не вышивать чудеса нашего Искупителя на своей внешней одежде!" Однако это предубеждение продержалось недолго, и вышитые облачения и одежды продолжали пользоваться популярностью на протяжении всего Средневековья и эпохи Возрождения.

Вполне обоснованно было сказано, что "женщина - это животное, которое наслаждается туалетом", а Петрарка в 1366 году признал власть моды над своими избирателями. "Кто может терпеливо наблюдать, - пишет он, - за чудовищными фантастическими изобретениями, которые люди нашего времени придумали, чтобы уродовать, а не украшать свои лица? Кто может без возмущения смотреть на их длинные остроносые туфли, на их шляпы с перьями, на их волосы , скрученные и свисающие вниз, как хвосты, ... на их животы, так жестоко сдавленные шнурами, что они испытывают такую же боль от тщеславия, как и мученики, страдавшие за религию!" И все же кто скажет, прельстила ли бы "реформа одежды" Лауры еще больше глаз поэта?

Чосер в Англии также осуждает моду своего времени, говоря о "греховной дороговизне одежды, а именно о чрезмерном излишестве или неумеренной скудости!" Меняющиеся моды всегда приводили в отчаяние писателей, которые пытались установить правила эстетического эффекта в одежде. "Один англичанин, - рассказывает Гаррисон, - пытался некоторое время написать о нашей одежде... когда он увидел, какую трудную работу он взял в руки, он бросил свои мучения и нарисовал только изображение голого мужчины, которому он дал ножницы в одну руку и кусок ткани в другую, чтобы тот формировал свою одежду по такой моде, какая ему нравится, так как он не мог найти одежду, которая могла бы радовать его все время вместе: и это он назвал англичанином".

Эдуард Исповедник носил государственные одежды, которые его искусная жена Эдгита прекрасно расшила золотом. В Королевских списках Эдуарда III, составленных в 1335 году, мы находим упоминание о двух жилетах из зеленого бархата, расшитых морскими сиренами и гербами. Туники, надевавшиеся поверх доспехов, открывали широкие возможности для рукодельниц. Они были богато расшиты, обычно в геральдическом стиле. Когда Саймон, епископ Эли, совершал обряд воцерковления королевы Филиппы, королевская особа подарила ему платье, которое было на ней по этому случаю; оно описывается как бархат

цвета мурри, припудренный золотыми белками, и было настолько объемным, что его разрезали на три копейки! Платья невест иногда дарили и церквям.

Святой Людовик Французский был, можно сказать, умеренным в одежде. Сир де Жуанвиль рассказывает, что "никогда не видел ни одного вышитого плаща или украшенного седла во владениях короля, и упрекал своего сына за то, что у него есть такие вещи. Я ответил, что он поступил бы лучше, если бы отдал их на благотворительность, а свое платье сшил из хорошего сингала, подложил и укрепил своим оружием, как это сделал король, его отец!"

На свадьбе лорда Турени в 1389 году герцог Бургундский преподнес своему племяннику графу Неверскому великолепные наряды и одежду: среди них были туники, украшенные вышитыми деревьями, условно изображенными на спине, передней части и рукавах; на других - геральдические гербы, а туника из синего бархата была покрыта рубинами balas в жемчуге, чередующимися с солнцами из чистого золота с большими жемчужинами солитерами в центре. В 1390 году, когда король посетил Дижон, он подарил тому же племяннику набор упряжи для поединков. Некоторые из них состояли в основном из листов битого золота и серебра. В некоторых были также использованы золотые и серебряные маргериты.

Савонарола упрекал флорентийских монахинь за то, что они тратят свое драгоценное время на изготовление "золотых кружев, которыми украшают людей и дома". Флорентийское золотое кружево было очень популярно в Англии во времена Генриха VIII, а позже это искусство переняли английские "волочильщики", и местная промышленность заменила импортные изделия. Среди запрещенных платьев во Флоренции было одно, принадлежавшее донне Франческе дельи Альбизи, - "черная мантия из рельефной ткани: земля желтая, а поверх нее вытканы птицы, попугаи, бабочки, красные и белые розы, и множество фигур в лиловых и зеленых тонах, с павильонами и драконами, желтыми и черными буквами и деревьями, и многими другими фигурами разных цветов, вся подкладка из ткани в оттенках черного и лилового". Когда читаешь это описание, кажется, что художественное чувство, равно как и совестливые угрызения совести, могли бы взбунтоваться и привести к его изгнанию!

Костюмы для турниров также отличались пышностью и великолепием. В 1467 году Бенедетто Салутати заказал для такого зрелища все атрибуты для двух лошадей, сработанные Поллажуоло из двухсот фунтов серебра; тридцать фунтов жемчуга также были использованы для отделки одежды сержантов. Неудивительно, что Савонарола с энтузиазмом осуждал подобную экстравагантность.

У Генриха VIII была "пара рукавов из пурпурного шелка и венецианского золота, сплетенных, как котел". Для одной из его благосклонных фрейлин также есть сведения об определенной сумме, уплаченной за один фунт золота для вышивки ночной рубашки.

Непревзойденное совершенство английских шерстяных тканей проявилось уже в ранний период. В Норвиче производилась ткань такого качества, что был принят закон, запрещающий монахам носить ее, поскольку она считалась "достаточно нарядной для военных!". Это было в 1422 году. Название "ворстед" было дано определенной шерсти, потому что ее производили в Ворстеде, городе в Норфолке; позже "камвольную нить" стали продавать для рукодельниц.

В Средние века дамы сами изготавливали золотую нить, наматывая тонкую плоскую золотую проволоку, едва ли более прочную, чем фольга, на шелковую нить.

На порванной одежде или облачении вышивали заплатки: те, кто выполнял эту работу, были признаны не меньше, чем оригинальные дизайнеры, и назывались "лекарями" одежды!

Вышитые постельные принадлежности были очень в ходу в Англии в средневековые времена. В одиннадцатом веке жила женщина, эмигрировавшая с Гебридских островов, которая имела репутацию колдуньи, в основном благодаря необычайно изысканному шитью на ее постельных занавесках! Эту известную колдунью звали Тергунна. Завещания свидетельствуют о роскошном стиле, который был обычным для людей с высоким положением. Прекрасная дева Кентская оставила своему сыну "новые занавески для кровати из красного бархата, расшитые страусиными перьями из серебра и головами леопардов из золота", а граф Марч в 1380 году завещал свою "большую кровать из черного атласа, расшитую белыми львами и золотыми розами, а также эскулапами гербов Мортимера и Ольстера". Этот наряд, должно быть, напоминал парижские похороны "первого класса"! Вдова Генриха II спала на своеобразной траурной кушетке из черного бархата, которая, должно быть, заставляла ее чувствовать себя так, словно ее тоже уложили для собственного погребения!

В 1446 году в описи мебели Даремского приорства было найдено детское постельное одеяло, вышитое по четырем углам евангелистскими символами. В романе пятнадцатого века "Сквайр из Лоу Дегре" есть упоминание о кровати, головная простыня которой описана "с бриллиантами и рубинами". Король Англии в 1388 году в своем письме упоминает "кровать из золотой ткани". Настенные украшения в спальнях также были самыми изысканными, и эффект от комнаты, украшенной золотом и рукоделием, должен был быть весьма царственным. Вышивальщица по фамилии Делобель изготовила комплект мебели для спальни Людовика XIV, работа над которым заняла три года. Темой был триумф Венеры.

В Южно-Кенсингтонском музее хранится льняная ткань XIV века немецкой работы, на которой изображена легенда о единороге, бегущем за защитой к деве. В старом "Бестиарии" описывается, что единорог, или, как его там называют, "моноцерус", "это животное, у которого на голове один рог: его ловят с помощью девственницы". Единорог и девственница с преследующим их охотником - довольно излюбленный символизм в Средние века.

Еще один интересный образец немецкой вышивки в Южном Кенсингтоне - скатерть, выполненная на тяжелом холсте в геральдическом стиле: длинные декоративные надписи украшают углы. Доктор Рок дал вольный перевод этих стихов, некоторые фразы причудливы и интересны для цитирования. Очевидно, вышивальщица предавалась автобиографии в следующем: "И она, чтобы почтить эсквайра, своего мужа, пожелала украсить и увеличить мебель в его доме, и там она создала своей рукой эту и еще много других красивых тканей, на память о ней". И в другом углу: "Теперь следует мой собственный день рождения. Когда был написан 1565 год, сердце моей матери было обрадовано моим первым криком. В 1585 году я родила дочь. Ее зовут Эмилия Катарина, и она была правильным и достойным похвалы ребенком". Затем к ее детям направлено следующее обращение: "Не забывайте о молитвах по утрам. И будьте умеренны в удовольствиях. И знакомьтесь со Словом Божьим..... Я умоляю вас быть искренними во всех делах. Это сделает вас великими и славными. Почитайте каждого в соответствии с его положением: это сделает вас почетно известными. Вы, мои истинно возлюбленные сыновья, остерегайтесь пылких вин... Вы, мои истинно возлюбленные дочери, храните и оберегайте свою честь и размышляйте, прежде чем что-либо сделать: многие были введены во зло, действуя сначала и думая потом". В другом отсеке звучит плач, в котором она сожалеет о смерти своего мужа. "Его возраст составлял шестьдесят и восемь лет", - говорит она. "Его убила водянка. Я, его несчастная Анна Бликинь фон Лихтенперг, оставшаяся в живых, рассказала об этом своей рукой в этой салфетке,

чтобы мои дети узнали эту большую скорбь, которую послал мне Бог". Эта салфетка - наивная и необычная запись немецкой домашней жизни.

Церковная вышивка началась в четвертом веке. В самые ранние времена работы украшались большим количеством золотых нитей. Плащаница, в которую было завернуто тело святого Катберта, представляет собой массу золота: латинская надпись на облачении, в которое было облачено тело, может быть переведена следующим образом: "Королевой сына и преемника Альфреда, Эдуарда Старшего, была некая Аэльфлаэд, которая сделала этот посох и манипулу для подарка Фридестану, посвященному в епископы Винчестера, 905 г. н.э.". Манипула сделана из "тканого золота, с местами, оставленными для вышивки". Такие погребальные одежды не были редкостью, но, как правило, они погибали от долгого пребывания под землей. Облачение святого Катберта - великолепный пример работы X века в Англии. После смерти короля Эдуарда II и его жены Аэльфлаэд, епископа Фритестана, Ательстан, будучи королем, совершил паломничество к святилищу святого Катберта и передал туда эти ценные вышивки. Они были сняты с тела святого в 1827 году. Стиль работы склоняется к византийскому. Саксонские вышивки, должно быть, были очень декоративными: одна мантия описана Альдхельмом в 709 году как "из тончайшей нити пурпурного цвета, украшенная черными кругами и павлинами". В церкви в Кройланде некоторые одеяния были украшены золотыми птицами, вырезанными и аппликациями, а в Эксетере они были "ничем иным, как настоящим рукоделием".

В "Liber Eliensis", хранящейся в Мунимeнтской комнате в Эли, есть рассказ о подарке церкви королевой Эммой, женой короля Кнута, который "в определенный день приехал в Эли в лодке, сопровождаемый своей женой королевой Эммой и главными вельможами своего королевства". Этот королевский подарок представлял собой "пурпурную ткань, отделанную золотом и украшенную драгоценными камнями, для святилища святого Авдри", и преподобный Томас уверяет нас, что "в королевстве англичан не найти другой такой богатой и красивой работы".

Различные стежки в английской работе имели свои названия: opus plumarium, или прямые пересекающиеся стежки, напоминающие перья птицы; opus pluvarium, или крестообразный стежок, и многие другие. Многие работы выполнялись с помощью аппликации на атласе и шелке, а иногда на основу наносилась роспись, как это уже было описано в итальянских работах. В 1246 году Мэтью Парис пишет: "Примерно в это время господин Папа, Иннокентий IV, заметив, что церковные украшения некоторых англичан, такие как копны и митры хористов, вышиты золотой нитью по очень привлекательной моде, спросил, где эти работы были сделаны, и получил в ответ: "В Англии". Тогда, - сказал Папа, - Англия, несомненно, является для нас садом наслаждения; это поистине неувядающая весна, и там, где много всего, можно многое добыть". Этот дальновидный Папа с его полукоммерческими взглядами воспользовался своим открытием.

Во времена Анастасия церковные одежды назывались по мотивам их рисунков: например, "павлинья одежда", "слоновая мантия" и "львиная мантия". Фуллер рассказывает об использовании паллы в качестве церковного облачения, кратко отмечая: "Она состоит из овечьей шерсти и суеверий".

Вышивальщицы Средневековья в Англии приобрели определенные привычки в работе, так что есть некоторые узоры, которые почти как отличительные знаки английской работы; Херувим над колесом особенно характерен, как и ваза с лилиями, и различные геральдические устройства, которые реже встречаются в вышитых работах европейских народов.

Сайонский копер - пожалуй, самый яркий пример искусства вышивальщиц Средневековья. Он был изготовлен монахинями примерно в конце XIII века в монастыре близ Ковентри. Это сплошная вышивка по холсту, "испещренному разнообразными цветами" на зеленом фоне. Рисунок представляет собой ряд переплетающихся квадратных форм с округлыми и колючими сторонами и углами. В каждой из них - фигура или сценка из Писания. Сироты, или прямые бордюры, идущие по обеим сторонам накидки, украшены геральдическими зарядами. Большая часть вышивки приподнята и выполнена швом, известным как Opus Anglicanum. Эффект достигался путем вдавливания нагретой металлической ручки в работу в тех местах, которые должны были быть подняты. Настоящая вышивка выполнялась на плоской поверхности, а затем таким образом придавалась рельефность, пока не становилась похожей на барельеф. Стежки во всех деталях идут зигзагами, одеяния и даже нимби вокруг голов выполнены стежками, направленными в одну сторону, от центра накидки наружу, без учета положения фигур. Каждая лицевая сторона также выполняется по кругу от центра наружу. Переплетения имеют малиновый цвет и хорошо смотрятся на зеленой земле. Колесо Херувима хорошо развито в дизайне этого знаменитого набедренника и является приятным декоративным элементом архаичной церковности. В центральной части Распятия фигура Господа выполнена в серебре на золотом фоне. Анатомия выполнена в соответствии с правилами, изложенными одним старым проповедником в книге под названием "Праздник", где говорится, что тело Христа было "нарисовано на кресте, как кожа пергамента на бороне, так что все его кости могли быть сказаны". С такими наставлениями средневековым вышивальщицам ничего не оставалось, как изобразить фигуру с максимально возможной реалистичной истощенностью.

Геральдические орнаменты на Сайонском копе особенно интересны для всех изучающих это изящное искусство. Мы не ставим перед собой цель подробно останавливаться на этом аспекте работы, но общий интерес представляет тот факт, что на сиротах изображены гербы большинства знатных семей того времени.

ДЕТАЛЬ СИОНСКОГО КОУПА

Английская вышивка сильно упала в своем совершенстве во время Войны Роз. В более поздних, несколько выродившихся вышивках было принято изображать волосы ангелов маленькими локонами из пурпурного шелка!

Многие из наиболее значимых образцов старинной церковной вышивки находятся в Южно-Кенсингтонском музее. На паре сирот пятнадцатого века немецкой работы (вероятно, изготовленных в Кельне) изображен маленький хор ангелов, играющих на музыкальных инструментах. Эти фигуры вырезаны и нанесены на малиновый шелк так называемой "прорезной работой". Это совершенно не похоже на то, что современные вышивальщицы понимают под словом "cut work", как уже было объяснено.

Луи Фарси относит далматик Карла Великого к двенадцатому веку. Он называет его далматиком Льва III. Но леди Альфорд утверждает, что эта работа имеет большую древность. Конечно, изучая его детали, убеждаешься, что это не совсем готическая работа, но и не византийская, так как фигуры имеют все изящество греческой работы до эпохи византийской чопорности. Она вышита преимущественно золотом по нежно-голубоватому атласу и не

переводилась, хотя и была тщательно отреставрирована. Центральный орнамент на лицевой стороне представляет собой круговую композицию, а расположение фигур как здесь, так и на спине наводит на мысль, что сэр Эдвард Берн Джонс, должно быть, изучал этот великолепный далматик, из которого, видимо, и черпал свое вдохновение. Композиция необычайно спокойна и ритмична. Небольшие черные контуры на белых шелковых лицах и светящихся фигурах придают этой работе особую декоративность, не часто встречающуюся в других вышивках того периода. Это уникальный и один из самых ценных образцов своего искусства в мире. Сейчас она хранится в сокровищнице Ватикана. Когда Карл Великий пел Евангелие на высокой мессе в день своей коронации, это было его облачение. Должно быть, это было необычайно великолепное зрелище, когда Кола ди Ренци, по словам лорда Линдсея, взял этот далматик, надел его поверх своих доспехов и с короной и дубинкой взошел во дворец пап!

Очень любопытным итальянским произведением XIV века является алтарный фронтон, на котором представлены странные сюжеты. На нем изображены сцены из жизни святого Убальдо, а также некоторые эпизоды из жизни святого Юлиана Госпитальера. Святой Убальдо прощает каменщика, который, возводя стену на своей территории, сбил святого с ног за то, что тот возражал. В другой сцене показано смертное ложе святого и обращение одержимого у изножья кровати: дама в изумлении вскидывает руки над головой, а злой дух отлетает от жертвы в воздух. Позже святой отправляется в могилу в повозке, запряженной волами.

ДАЛМАТИК КАРЛА ВЕЛИКОГО

Павлин символизировал как рыцарскую бдительность, так и христианскую осторожность. Старый англо-норманн Осмонт пишет: "Перья, украшенные глазами, должны предупреждать человека о том, что он никогда не может слишком часто держать глаза широко открытыми и смотреть вглубь своего собственного сердца". Эти дорогие люди были настолько интроспективными и самосознательными, всегда искали проблемы даже в своих собственных мотивах, что, несомненно, многие добрые порывы погибли незамеченными, пока их инициатор гонялся за мысленными фантомами ереси и нечистоты.

В связи с вышивками иногда вводились живопись и украшения. В знаменитом Копе св. Иоанна Латеранского лица и руки персонажей изображены с помощью живописи; но этот метод был более распространен в XVI и XVII веках, когда искренность имела меньшее значение, чем эффект, и когда подлинное религиозное рвение отдавать свое время и лучшие силы служению Господу уже не доминировало над работниками. В английских работах широко использовалась золотая нить, и уже в ранний период к ней добавлялись пайетки, а также настоящие драгоценные камни в цветочном орнаменте. Самые лучшие работы были выполнены в готический период, до того как Ренессанс со своими бесцельными завитками умалил достоинство церковного орнамента.

В XVI веке крылатых ангелов часто уподобляют туго зашнурованным корифеям, которые балансируют на своих колесах, словно исполняют водевильный трюк. Они не столь величественны, как их архаичные предшественники.

В XVI веке в моде были очень богатые похоронные паллы. В описании похорон принца Артура в 1502 году говорится о том, как много палов было подарено, по-видимому, так же, как в наши дни друзья посылают венки или важные цветочные дары . "Лорд Поуис отправился в Квир-Дур, - пишет Лиланд, - где два джентльмена-ашера доставили ему богатый паллас из ткани, который он предложил трупу, где два офицера вооруженных сил приняли его и положили вдоль трупа. Лорд Дадли таким же образом предложил паллу... лорд Грей Рутен предложил другую, и каждый из трех графов предложил трупу три паллы из той же ткани гульда... все паллы были уложены крест-накрест над трупом".

В отчете о похоронах Генриха VII также есть упоминание об этих погребальных палласах: графы и герцоги пришли в процессии из ризницы с "определенными палласами, которые каждый из них торжественно нес между своими руками и, идя в порядке друг перед другом, как они были в степени, к указанной герзе, они поцеловали свои указанные паллы... и положили их на труп короля". То же самое повторилось и при погребении Анны Клевской в 1557 году. В конце концов эти богатые переливающиеся полотнища стали известны в Англии как "ткань паллов", независимо от того, использовались ли они на похоронах или коронациях, на свадьбах или праздниках.

Лондонские городские гильдии обладали великолепными паллами; особенно хорошо известна палла рыботорговцев с коленопреклоненными ангелами, размахивающими кадилами; эта палла часто воспроизводится в работах по вышивке. На ней великолепно вышиты ангелы, святые и, как ни странно, русалки. Павлиньи крылья ангелов украшают этот знаменитый образец старинной вышивки . На ней также изображен герб компании.

Французские вышивальщицы известны по именам во многих случаях; в 1299 году упоминается "Клеман ле Бродо", который выполнил покрывало для графа Артуа, а в 1316 году некто Готье де Пуллейньи изготовил великолепный комплект подвесок для королевы. Николя Вакье был оружейником и вышивальщиком короля Иоанна в 1352 году. Среди придворных

работников в 1384 году были Перрин Гейл и Анриет Готье. В "Книге правил" Этьена Буало, управляющей "вышивальщицами и вышивальщицами города Парижа", одним из главных законов было запрещение работы в вечернее время, "потому что работа ночью не может быть столь хорошей или удовлетворительной, как работа, выполненная днем". Если вспомнить, как в средние века было устроено вечернее освещение, можно в полной мере оценить истинность этого утверждения.

Мэтью Пэрис в своей "Жизни святого Альбана" рассказывает о прекрасной вышивальщице Кристине, настоятельнице Маргейта, которая жила в середине двенадцатого века. В тринадцатом веке встречается несколько имен. Адам де Базинг в 1241 году по заказу Генриха III Английского изготовил набедренник для епископа Херефорда. Кунегонда, аббатиса Госса в Штирии, выполнила множество важных работ в этот период. Кроме того, Генрих III нанял Жана де Сумеркота для изготовления украшенных драгоценными камнями государственных одеяний.

На одной из чаш XIII века есть слова "Penne fit me" (Пенне сделал меня), указывающие на существование рукодельницы с таким именем. Среди имен XIV века - Готье де Брюселес, Ренье де Трейт, Готье де Пулонь и Жан де Лаон, а Жан Харент из Кале в 1319 году изготовил для госпожи д'Артуа мантию, украшенную "бестиями и тестами". Эти имена доказывают, что этому искусству обучались во многих городах и странах: Ожье де Ган, Жан де Савуа, Этьен ле Гонгр, Роже де Варенн - все они свидетельствуют о космополитизме и разбросанности мастеров, которые в итоге все оказались в Париже.

Рене д'Анжу имел в своем штате работника по вышивке по имени Пьер дю Виллан. Этот мастер выполнил для Анжерского собора ряд вышивок, настолько значительных, что их стали называть "Большой бродери". В 1462 году, когда они были установлены, была отслужена специальная месса в честь их посвящения. Письмо, сопровождавшее это княжеское пожертвование, содержало следующие фразы: "Мы, Рене, милостью Божьей... дарим... этой церкви... украшения для капеллы, состоящие из золотого шитья, в количестве пяти штук" (которые перечислены) "и алтарное покрывало, иллюстрированное сценами из Страстей Спасителя нашего..... Дано в нашем замке в Анжере, в четвертый день марта 1462 года. Рене".

ВЫШИВКА, XV ВЕК, КЕЛЬН

В 1479 году был подарен еще один алтарный фронтон. Еще две богатые часовни были подарены Рене. Одна из них была известна как La Chapelle Joyeuse, а другая - как La Grande Chapelle des Trépassés. Вполне вероятно, что все эти детали выполнил один и тот же вышивальщик.

В 1433 году в Севилье существовала гильдия вышивальщиц, где были приняты постановления, защищающие от мошенничества и иным образом регулирующие эту отрасль. Такие же законы действовали и в Толедо. Одна из самых прекрасных и больших вышивок в Испании известна как Палатка Фердинанда и Изабеллы. Он был использован в 1488 году, когда в нем принимали английских послов. Ниже приводится их описание ее использования. "По окончании опрокидывания величества вернулись во дворец и, взяв с собой послов, вошли в большую комнату... и там они сидели под богатой государственной тканью из малинового бархата, богато вышитой, с гербами Кастилии и Арагона".

Любопытный эффект, должно быть, производила вышивка, описанная в описи Карла V. как "две маленькие подушки с дикими зверями, имеющими головы вооруженных людей, и украшенные жемчугом".

После Реформации стало принято использовать церковные орнаменты в домашних целях. Хейлин в своей "Истории Реформации" упоминает о многих "частных мужских салонах", которые "были завешаны алтарными скатертями, а столы и кровати покрыты копнами вместо ковров и покрывал".

Екатерина Арагонская, будучи женой Генриха VIII, утешала себя в своей неудовлетворительной жизни рукоделием: рассказывается, что она и ее дамы "занимали себя работой своими руками над чем-то рукодельным, дорогим и искусственным, что она намеревалась в честь Бога подарить некоторым церквям". Екатерина Арагонская была настолько преданной рукодельницей, что однажды, как пишет Бернет, она вышла поговорить с двумя послами с мотком шелка на шее и объяснила, что вышивала со своими дамами, когда их объявили. В одном из старинных сонетов о ней говорится так:

"Она за восьмого короля Генриха замужем была
А потом развелась, когда была добродетельна,
Хоть и королева, но дни свои проводила
В работе с иглой любопытной".

Королева Елизавета также была искусной вышивальщицей; она сделала обложку для книги Кэтрин Парр с инициалами К. Р., и сейчас она хранится в Бодлианской библиотеке в Оксфорде.

О Марии, королеве Шотландии, также говорили, что она умело владеет иглой; на самом деле, похоже, что это было утешением для большинства королев в их ограниченном существовании в те века. Доктор Рок считает, что "капрал", который Мария Королева Шотландии повязала на глаза во время казни, на самом деле был ее собственным рукоделием, вероятно, выполненным на тонком льне. Найт, описывая эту сцену в своей "Живописной истории Англии", говорит: "Затем служанка Кеннеди взяла платок, отделанный золотом, в который раньше была вложена Евхаристия, и закрепила его над ее глазами"; таким образом, истории расходятся, а традиции дают значительный простор для различных предпочтительных интерпретаций.

Утверждается, что Екатерина Медичи увлекалась рукоделием, проводя вечера за вышивкой по шелку, "которая была настолько совершенной, насколько это было возможно", - говорит Брантом.

Анна Бретанская обучила триста детей знати при своем дворе работе с иглой. Эти дети создали несколько гобеленов, которые были подарены королевой различным церквям.

Непостоянная графиня Шрусбери, много раз выходившая замуж за "Бесс из Хардвика", была хорошей вышивальщицей и, вероятно, работала в компании с королевой Шотландии, когда эта несчастная женщина находилась под опекой графа Шрусбери. Одна из этих работ подписана E. S. и датирована 1590 годом.

Сложная форма вышивки черным шелком на тонком льне была выполнена в Испании в XVI веке и известна как "черная работа". Виконт Фолкленд владеет некоторыми важными образцами этой любопытной работы. Она была завезена в Англию Екатериной Арагонской и стала очень популярной, будучи чрезвычайно подходящей и удобной для личного украшения. Черный цвет часто разбавлялся золотой или серебряной нитью.

Петит пойнт, или одинарный квадратный стежок на холсте, стал популярен в Англии во времена правления Елизаветы. В готовом виде он напоминал гобелен Гобелена в небольшом масштабе, хотя метод исполнения совершенно иной - это чистое и простое рукоделие.

Во времена Елизаветы была создана Лондонская компания броудеров , которая процветала примерно до правления Карла I, когда была зарегистрирована жалоба, что "торговля настолько обветшала и вышла из употребления, что большая часть компании, из-за отсутствия работы, сильно обеднела".

Поднятая вышивка, когда она была набита хлопком, называлась Stump Work. Ее активно делали монахини из Литтл Гиддинга в XVI и XVII веках. В семнадцатом и восемнадцатом веках произошли значительные перемены и изменения во всех видах вышивки, но сейчас мы не будем их рассматривать. Изучение одних только исторических образцов очень заманчиво, но здесь нет места для вторжения в какую-либо тему гораздо позже эпохи Возрождения.

ГЛАВА VII

СКУЛЬПТУРА В КАМНЕ

(*Франция и Италия*)

Скульптура не является, собственно говоря, "пластическим искусством", как это часто понимается. Настоящее значение скульптуры - это работа, которая вырезается в форме, в то время как пластическое искусство - это работа, которая лепится или отливается в форме. Терракота, которую потом запекают, пластична, но при этом становится твердой; таким образом, танагрская статуэтка - пример пластического искусства, а флорентийская мраморная статуэтка - продукт скульптуры. Эти два вида искусства часто путают. Мы рассмотрим их под разными заголовками, взяв для нашего рассмотрения только ту скульптуру, которая является результатом резки в камне. Работы Луки Делла Роббиа в этой книге не будут рассматриваться как скульптура. Лука Делла Роббиа занимается пластикой, в то время как Адам Крафт, высекающий непосредственно из камня, является скульптором.

У нас нет возможности изучать искусство скульптора, который создает настоящие статуи; только в той мере, в какой скульптура является спутником архитектуры и декоративным искусством, она попадает в сферу искусств и ремесел. Фигурная скульптура, таким образом, рассматривается только тогда, когда она имеет строго монументальный характер.

Рассматривая такую тему, как скульптура в Средние века, невозможно сделать больше, чем указать на общие тенденции в разных странах. Но есть некоторые определенные характеристики, соблюдение которых прояснит любому читателю различные фундаментальные принципы, по которым легко определить примерный возраст и стиль произведений.

В первую очередь следует отметить общее правило обработки камня на Севере и на Юге. В северных странах - Франции, Германии и Англии - камень, который использовался для строительства зданий и их украшения, можно было получить в виде больших блоков и масс; это было то, что для наших целей мы будем называть обычным камнем, и его можно было использовать в твердом виде; поэтому резьба на Севере могла быть выполнена так глубоко и так округло, как этого хотел скульптор. Однако в южных странах, главным образом в Италии, для строительства использовался не обычный, а полудрагоценный камень. Мрамор, порфир и алебастр были доступны, и использование такого материала привело к другому идеалу в архитектуре и декоре - инкрустации вместо сплошного нагромождения. Эти ценные камни Италии не могли быть использованы, как правило, в виде огромных блоков, в которые резец мог вгрызаться как угодно; когда получалась масса мрамора или алебастра, эстетская душа итальянского мастера восставала против того, чтобы запереть всю эту красоту прожилок и текстуры в границах сплошного квадрата, из которого должны быть видны только две стороны, а часто только одна. Поэтому он разрезал свой драгоценный блок на куски: делал из него плиты и неглубокие поверхности, которые в качестве внешнего украшения здания укладывал на подконструкцию из кирпича или бутового камня.

Таким образом, легко понять разницу в задачах скульпторов Севера и Юга. Простые, массивные северные здания могли неограниченно обогащаться резьбой; эта резьба, когда она была глубоко врезана, с сильным выступом, служила благородным украшением, в котором главной особенностью была разнообразная игра света и тени; камень, не обладавший особым очарованием цвета или текстуры, зависел в своей красоте исключительно от смелого рельефа, округлой скульптуры и хорошо выточенного орнамента. Неглубокая поверхность южного строительного материала, и без того прекрасная как по цвету, так и по фактуре, требовала лишь рельефного обогащения: орнамент, лишь слегка приподнятый над уровнем или просто пронизывающий тонкую плиту светящегося камня, на которой он использовался, был более привычным выбором итальянского мастера.

Разумеется, это утверждение относится только к общим принципам искусства скульптуры; на Севере есть плоские барельефы, на Юге - округлые, но, как правило, тенденции таковы, как они только что были описаны.

Еще одно различие между скульптурой Севера и Юга связано с тем, что в Италии работа, как правило, была индивидуальной, а во Франции - это труд гильдии или компании. В Италии, как правило, известно, кто был автором любого яркого произведения скульптуры, в то время как во Франции это исключение, когда произведение подписано, или имена мастеров записаны. Таким образом, в Италии каждое произведение было сделано скорее для собственного показа, чем как часть здания, в то время как во Франции скульптура считалась неотъемлемой частью архитектуры, а ряды фигур использовались так же часто, как ряды колонн в Италии. Трагично думать о том, что личное мастерство и блеск всех этих великих французских мастеров были поглощены одной общей репутацией, в то время как среди них, несомненно, были великие деятели искусства, которые могли бы стоять наравне с Пизани, если бы их признали.

Значительная часть плоской резьбы, особенно в переплетениях и акантах Равенны, выполнялась с помощью ряда просверленных отверстий, которые затем вставлялись друг в друга и образовывали узоры. Когда последующая отделка не отличается особой тонкостью, обнаружить эти симметричные отверстия довольно легко, но эффект, при данных обстоятельствах, не вызывает возражений.

Процесс вырезания барельефа обычно заключался в очерчивании контура с помощью надреза, затем отсекался фон, оставляя простую приподнятую плоскую величину, форму предполагаемого рисунка. Затем постепенно добавлялась лепка, пока фигура не становилась похожей на половину округлого предмета. Хотя зачастую непрактично отсылать читателей к примерам работ, выполненных в далеких и разных странах, и советовать им немедленно их изучить, часто можно обратить внимание на хорошо выполненные

РЕЗНОЙ КАПИТАЛ ИЗ РАВЕННЫ

в некоторых книгах по современному искусству, которые есть почти в каждой публичной библиотеке. Чтобы досконально понять использование сверла в плоской скульптуре, я хотел бы, чтобы мои читатели обратились к рис. 121 в книге г-на Рассела Стерджеса "Способ работы художника", том II.

В причудливом трактате "Belles Lettres", написанном Карленкасом во Франции почти два века назад, автор говорит: "Нет смысла говорить о готических скульптурах, ибо все знают, что это произведения грубого искусства, созданные вопреки природе и правилам: печальные произведения грубого и тупого духа, которые уродуют наши старые церкви". Да будет проклят француз, который мог так выражаться! Вспомним историю о том, как Виолле ле Дюк заставил парижан оценить прекрасную резьбу на Нотр-Даме. Во Франции все время восхищались греческими и римскими останками, а народ упорствовал в своем преклонении

перед античностью, не желая смотреть на великие средневековые произведения искусства. Поэтому архитектор сделал гипсовые слепки с главных фигур собора, и они были обработаны так, чтобы выглядеть как древние мраморные статуи; затем он открыл выставку, якобы демонстрирующую новые открытия и раскопки среди антиквариата. Выставка была заполнена народом, и все были глубоко заинтересованы, выражая величайшее восхищение удивительно выразительными скульптурами. Затем Виолле ле Дюк признался в содеянном и, признавшись, что эти сокровища можно найти в их родном городе, посоветовал им обратить больше внимания на красоты готического искусства в Париже.

Мы не будем вступать в дискуссию об относительных достоинствах северного и южного искусства; о том, где действительно зародилось великое возрождение - во Франции или в Италии; но вот что несомненно: Николо Пизано жил во второй половине XIII века, а великие скульптуры Нотр-Дама в Париже и Шартра были выполнены на полвека раньше.

Но до них были византийские и романские скульптуры в Италии и Южной Франции. На них мы и должны обратить внимание в первую очередь. Определение слова "романский", данное Чарльзом Элиотом Нортоном, настолько же удовлетворительно, как и любое другое, которое можно привести: "Оно почти соответствует термину "романский", применяемому к языку. Оно означает происхождение основных элементов, как в плане, так и в конструкции, от произведений поздней Римской империи. Но романская архитектура" (и это в равной степени относится к скульптуре) "не была, как ее называют, испорченным подражанием римской архитектуре, так же как провансальский или итальянский язык был испорченным подражанием латинскому. Это была новая вещь, медленно созревавший продукт долгого периода многочисленных влияний".

Вся средневековая резьба была подчинена архитектуре, поэтому каждое изделие создавалось с расчетом на то, что оно будет уместно в каком-то особом месте. Самое поразительное различие между средневековой и более поздней скульптурой заключается в том, что последняя создается как отдельная вещь, объект, который можно поставить в любом месте, чтобы любоваться его собственными достоинствами, а не как функциональный компонент в общей схеме украшения здания.

Использование переплетения во всех примитивных искусствах очень интересно. Несомненно, оно началось с неосознанного подражания местной архитектуре. Например, на Британских островах в самые ранние времена строили из плетня: практически стены из корзин. Уильям Мальмсберийский говорит, что Гластонбери был "средним строением из плетня", а о монастыре Иона рассказывается, что в 563 году Колумба "послал своих монахов собирать ветки для строительства своего хосписа". Британские корзины славились даже в Риме. Поэтому первой идеей орнамента было копирование форм переплетения. Та же идея была синхронно отработана в работе с металлом и в иллюминированных книгах. Резьба по камню, дереву и слоновой кости демонстрирует то же влияние.

Деформированные римские скульптурные формы использовались в Италии в течение четвертого и пятого веков. Затем Юстиниан ввел византийский стиль, который был привит к римскому, создав характерное и очаровательное, хотя и варварское сочетание. Это был романский, или романо-византийский, стиль, который на севере Италии обычно признается как ломбардский. Скульптуры этого периода, с пятого по тринадцатый век, тупые и тяжелые, но полны причудливой экспрессии, обусловленной элементарным и незрелым состоянием искусства. Многие из старых византийских скульптур можно увидеть в Италии.

Захватив Северную Италию, лангобарды привели с собой могучего кузнеца Павла Диакона, который умел обращаться с молотом. Когда эти грубые норманны оказались среди

эстетических сокровищ Византии, увидели прекрасные итальянские мраморы и величественные работы Теодориха и Юстиниана, они воспылали рвением к художественному выражению и начали высекать грубые, но энергичные формы из пизанских и каррарских камней. Животные, которых они ваяли, были, по словам Рёскина, "все живые: голодные и свирепые, дикие, с жизненной пружиной". Византийские работы были спокойными: формальными, приличными и монументальными. Но лангобарды вложили в свою работу собственную неугомонную энергию, а также жестокость и неумолимость. Королева Теодолинда в своем дворце в Монце поощряла искусство; именно благодаря ее высокому пониманию таких вещей святой Григорий послал ей по случаю крещения ее сына знаменитую Железную корону, описание которой уже приводилось. Под влиянием этих впоследствии цивилизованных варваров появились многие из величайших образцов резьбы в Северной Италии. Самые восхитительные маленькие пеньковые святые и священные эмблемы можно найти на фасаде Сан-Микеле в Павии, а также в Лукке и на баптистерии в Парме. Скульптор, создавший эти работы в Парме, был очень интересным мастером по фамилии Антелами. Его "Сошествие с креста" - одно из самых ярких произведений ранней скульптуры до Пизани. Он жил в двенадцатом веке. Фигуры имеют византийские пропорции и формы, но в них много грации и намека на движение.

Среди ранних имен, известных в Италии, - Магистр Орсо из Вероны. Другим, в девятом веке, был Магистр Пачифико, а в двенадцатом появился Гульельмус, который вырезал очаровательные наивные сцены дикой охоты на портале Святого Зенона в Вероне. На этих рельефах Теодорих изображен верхом на коне, за ним следует многочисленная компания людей и лошадей, которых, согласно легенде, предоставили адские силы. Глаза этих беглецов очень выразительны, они сделаны с помощью сверла и выделяются в рисунке как маленькие черные дыры - яростные и эффективные.

В церкви Святого Зенона в Вероне есть прекрасное круглое окно, спроектированное и выполненное неким Бриолоттусом, которое, призванное изобразить Колесо Фортуны, украшено маленькими цепляющимися фигурками, некоторые из которых падают, а некоторые поднимаются, и имеет девиз: "Я возвышаю одних смертных и низлагаю других: Я даю добро или зло всем: Я одеваю нагих и раздеваю одетых: если кто уповает на меня, тот будет обращен в посмешище".

Пожалуй, самая замечательная резьба на церкви Святого Зенона в Вероне находится над арочным входом в крипту. Они представляют собой в основном гротескные формы животных и подписаны Адаминусом. Среди маленьких юмористических выдумок - пара гарцующих петухов, несущих между собой мертвую лисицу, нанизанную на прут. Рёскин характеризует резьбу в Вероне, особенно на крыльце, как один из лучших примеров истинной функции плоской декоративной резьбы по камню. Он говорит: "Главное условие - чтобы масса была красиво округлой и располагалась с должной осмотрительностью и порядком; ... скульптура - это, в сущности, создание приятной бугристости или округлости поверхности. Приятность этой округлости для глаза не зависит от подражания, с одной стороны, и от структуры, с другой". Чем больше человек размышляет над этим утверждением, тем больше убеждается в его полноте. Если свет и тени падают приятно, то мало кто задумывается: "Что за предмет? Считаю ли я эту лошадь хорошо пропорциональной или нет? Хорошо ли нарисована эта женщина?". Эффектность почти не зависит от деталей, за исключением того, что детали влияют на закон пропорции. Существуют различные степени рельефа: от плоского (когда орнамент едва ли более чем вырезан, а фон выровнен) до практически сплошной круглой фигуры, почти полностью отрезанной от грунта.

В Венеции до возрождения в XIII веке было заметно греко-византийское влияние. Нет более полного хранилища искусства Востока, приспособленного к условиям средневековья, чем церковь Святого Марка. Если бы позволяло место, ничто не могло бы быть более восхитительным, чем детальное изучение этих чудесных капителей и архивольтов, которые Рёскин с такой любовью увековечил для английских читателей. Из всей декоративной скульптуры нет ничего более приятного с орнаментальной точки зрения, чем византийские переплетения и формы виноградной лозы, столь обычные в Венеции. Единственное место, где их можно увидеть в еще большем преимуществе, - это Равенна. Пронзенные мраморные экраны и капители с их спокойными сочетаниями переплетающихся полос и тонких лиственных форм нигде не превзойдены. Использование акантового листа, условно изображенного в строго примитивной манере, характеризует большинство византийских работ в Италии. С ними сочетаются и восхитительные жесткие павлины, и диковинные виноградные гроздья, и розетки, и животные причудливой гротескной формы. Такие работы особенно ярко демонстрируют то, что уже было сказано об использовании плоских тонких плит для скульптурных целей на юге Европы. Почти вся эта резьба выполнена в прекрасных мраморах и алебастрах. Главными произведениями этого периода в круглом пространстве являются львы и грифоны, поддерживающие колонны, как в Анконе и Перудже, а также во многих других итальянских городах.

В Риме было несколько скульпторов по имени Петр. Один из них, Петр Амабилис, работал около 1197 года; другой, Петр ле Орфевер, отправился в Англию и работал над гробницей Эдуарда Исповедника в Вестминстере.

В Болонье находится интересное распятие, вырезанное, вероятно, в восьмом или девятом веке. На кресте изображен Христос, а рядом стоит его мать. Скульптором был Петрус Альберикус. На кресте есть надпись в виде диалога: "Сын мой?" "Что, Мать?" "Ты Бог?" "Я". "Почему ты висишь на кресте?" "Чтобы человечество не погибло".

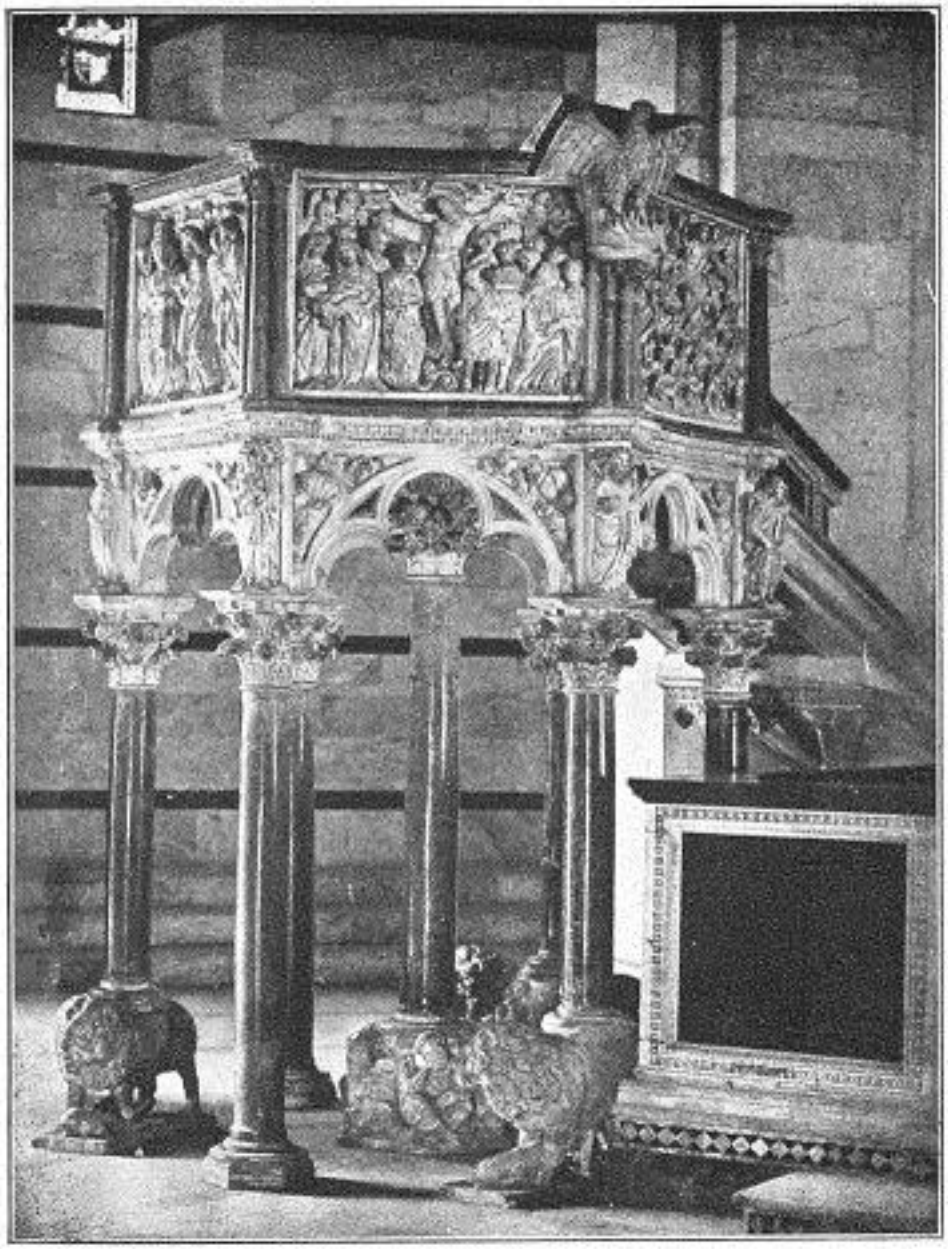
Мастера по камню и дереву были одними из первых гильдий и корпораций Флоренции. Карл Великий покровительствовал этому ремеслу и способствовал его развитию. Из мастеров этих двух отраслей, за исключением мастеров-строителей и признанных художников, в 1299 году насчитывалось около ста сорока шести членов гильдии.

Италия долгое время была отсталой в развитии искусства, так как в то время как на севере шли большие работы, дож Венеции в 976 году был вынужден импортировать художников из Константинополя для украшения церкви Святого Марка.

Гробницы этого раннего периода в Италии, как и в других странах, значительны и прекрасны. Обычно встречаются лежащие фигуры с благочестиво прижатыми друг к другу руками, иногда на кушетках, иногда под архитектурными навесами.

Первым великим оригинальным итальянским скульптором эпохи Возрождения был Никола Пизано. Он прожил почти весь тринадцатый век, родившись около 1204 года и умерев в 1278 году. Каковы же были ранние влияния Никола Пизано, которые помогли ему стать гораздо более современным, более истинно классическим, чем кто-либо из его сверстников? Прежде всего, он родился в момент пробуждения интереса к античному искусству - в начале XIII века. В пизанском Кампо Санто можно увидеть два самых мощных фактора его эстетического воспитания: греческий саркофаг, на котором была высечена "Охота Мелеагра", и греческую урну с вакхическими фигурами, обвивающими ее в классической симметрии. Настроив свой ум на прекрасное, мальчик Ниола смотрел на работы настоящих языческих греческих художников, знавших изящество человеческой формы и радость жизни, не думая о завтрашнем дне. Эти радостные языческие элементы, привитые к

торжественному религиозному окружению и влиянию, и породили его особый гений. Основываясь на этих образцах классического греческого искусства, он создал прекрасные кафедры в Пизе и Сиене, а его изящные мадонны отражают эллинистическое чувство красоты. Его работы заметно отличаются от византийских и романских произведений, которые составляли итальянскую скульптуру до этого периода. Изучение его проектов и методов доказывает его огромную оригинальность. По профессии он был архитектором. О его кафедре в Сиене Чарльз Элиот Нортон отзывается с большой благодарностью. Упоминая о львах, использованных в качестве основания колонн, он говорит: "Это первые реалистичные изображения живых животных, которые были созданы средневековым возрождением искусства; по живости и энергии передачи, а также по тщательному художественному отношению к духу и форме леонидов они никогда не были превзойдены". Обычно утверждается, что можно многое узнать о становлении готической скульптуры, изучая модели в Музее Южного Кенсингтона. В примечании к такому утверждению в книге под редакцией Рёскина возмущенный редактор заметил: "Вы не можете сделать ничего подобного. Пизанскую скульптуру можно изучать только в оригинальном мраморе: половина ее достоинств - в чеканке!" В работе над святилищем святого Доминика в Болонье Николе помогал некий фра Гульельмо Аньелли, монах очень благочестивого нрава, который, тем не менее, совершил любопытную кражу, так и не раскрытую до его собственного признания на смертном одре. У него исчезла кость святого Доминика, которую он хранил для личного почитания всю последующую жизнь! Один старый летописец наивно заявляет: "Если благочестие может избавить от воровства, то фра Гульельмо заслуживает похвалы, хотя ему никогда не следует подражать".



КАФЕДРА НИКОЛАЯ ПИЗАНО, ПИЗА

Андреа Пизано был величайшим ученым Николы, хотя и не был его сыном. По средневековому обычаю он взял имя своего мастера. Его работы были в основном из бронзы, и ранние ворота баптистерия во Флоренции выполнены им. Мы уже упоминали о более поздних воротах Гиберти, когда говорили о бронзе. Андреа имел честь обучать знаменитого Орканьи, больше живописца, чем скульптора, чьей самой известной работой в этой области был Табернакль в Ор Сан Микеле. Среди прекраснейших фигур, изваянных Пизани, - ангелы, стоящие группой и трубящие в трубы, на кафедре в Пистодже, работа Джованни. Среди учеников Николы были его сын Джованни, Донателло, Арнольфо ди Камбио и Лоренцо Майтани, выполнивший восхитительные скульптуры на фасаде собора в Орвието, - возможно, самый интересный набор барельефов в деталях в эпоху Раннего Возрождения, хотя в целом симметричная "властность" эффекта, так одобряемая Рёскиным, очень неровная. В этом отношении они относятся скорее к реалистическому, чем к декоративному искусству.

Лоренцо Майтани был настоящим лидером своей гильдии ремесленников и руководил большим количеством архитекторов , работавших в Орвието, каменщиков, мозаичистов, бронзовщиков, живописцев и мелких рабочих. Он прожил до 1330 года и практически посвятил свою жизнь Орвието. Неизвестно, работал ли кто-либо из Пизани в каком-либо качестве, хотя некоторое время считалось, что четыре пилона на фасаде были их работой. Иконографическое описание этих скульптур заняло бы слишком много времени, но следует отметить одну-две особенности, представляющие особый интерес: маленький портрет-рельеф самого мастера Майтани на четвертом пирсе, среди Избранных на небесах, в шапочке рабочего и с квадратом архитектора. В крайнем левом углу второго яруса скульптур видны только его голова и плечи. В соответствии с ранней традицией, согласно которой Вергилий был в некотором роде пророком и предсказал пришествие Христа, он представлен здесь, на втором пирсе, у основания, увенчанный лавром. Инцидент с отрезанием Петром уха у слуги весьма занимателен. Петр усердно отпиливает обиженный член; рыбак должен уметь пользоваться ножом более ловко! В сценах Сотворения мира, изображенных на первом пирсе, Майтани показал себя настоящим любителем природы, с нежностью демонстрируя радость птиц от того, что они обрели возможность пользоваться своими крыльями.

Самые ранние скульптуры во Франции были очень грубыми - украсить здание резьбой, как это делали галлы, было скорее процессом, чем искусством! Но скрытый расовый талант был налицо; как только почувствовалось романское и византийское влияние, во Франции сформировалась определенная школа скульптуры; почти сразу же они взяли на вооружение лучшие элементы ремесла и отказались от негодных, и великая нота национального искусства была заложена в фигурах Шартра, Парижа, Реймса и других соборов Иль-де-Франса.

До этого расцвета искусства в Северной Франции, в церквях Южной Франции развивался очаровательный романский стиль, мало чем отличающийся от итальянского. Монах по имени Тутилон из монастыря Сен-Галль был одним из самых известных скульпторов романского периода. Еще одно имя - Хьюз, аббат из Монтье-ан-Дер. В конце X века некто Морард под покровительством короля Роберта построил и украсил церковь Сен-Жермен-де-Пре в Париже, а Гийом, аббат из Дижона, руководил работами в сорока монастырях. Гийом, вероятно, оказал почти такое же широкое влияние на французское искусство, как святой Бернвард - на немецкое, а Никола Пизано - на итальянское. В Меце работали два знаменитых архитектора, Аделард и Гонтран, которые руководили строительством четырнадцати церквей, и один из ранних летописцев говорит, что расходы были настолько велики, что "имперской казны едва хватило бы на это".

В Арле находятся два самых известных памятника романского искусства - портики Сен-Трофим и Сен-Жиль. Последний демонстрирует почти классическое чувство и влияние; первый гораздо более грубый и византийский; оба очень интересны для целей изучения, будучи искусно украшенными фигурными скульптурами и другими декоративными мотивами.

Аббат Шугер, выдающийся мастер Иль-де-Франс, был главным скульптором Сен-Дени с 1137 по 1180 год. Этот великолепный фасад гармоничен в своей трактовке, что явно свидетельствует о том, что замысел и план были разработаны одним человеком. Мы не знаем имен мелких архитекторов и скульпторов, которые были наняты, но, несомненно, они были учеными и последователями Шугера и выполняли работы в схожей манере.

Есть несколько имен, которые передавались с ранних времен в Нормандии: один Отто, другой Гарнье, третий Анкетиль, а распятие, вырезанное Аукилином из Муассака, по

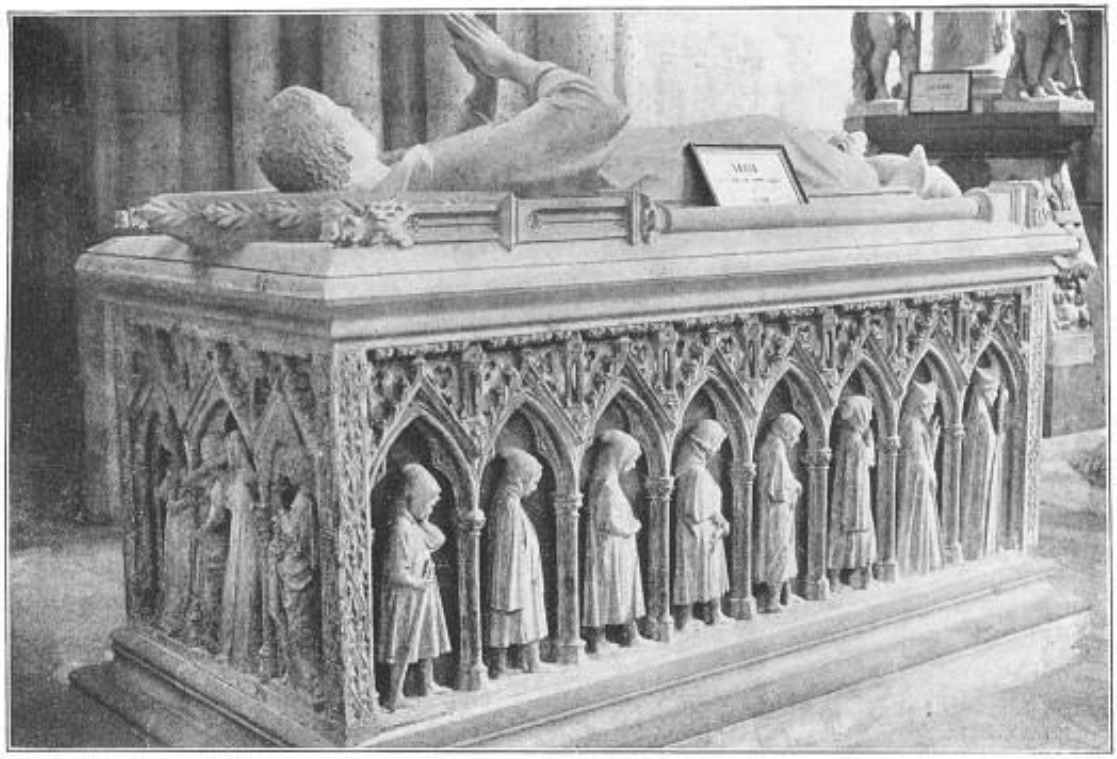
народным поверьям, было создано божественным путем. Если сравнить статуи Сен-Трофима в Арле и Сен-Дени, то окажется, что последние лучше округлены, а в Сен-Трофиме они грубоваты; хотя на первый взгляд можно сказать, что выбирать между ними почти не приходится.

Старая купель в Амьене очень древняя, старше самой церкви. Ее длина составляет семь футов, и она стоит на коротких квадратных опорах: она напоминает каменный гроб и, по-видимому, была сделана таким образом, чтобы взрослый человек мог креститься погружением, лежа во весь рост. По четырем углам высечены ангелы, держащие свитки, в остальном все очень просто. В Амьене есть древнее византийское распятие, на котором фигура Господа полностью задрапирована, а на его голове вместо шипов - королевская корона. Фигура также возвышается, как бы приглашая к почтению своими распростертыми руками, а не предполагая, что руки должны нести вес тела. Действительно, это Христос, торжествующий и царствующий, хотя и распятый - очень необычное обращение с темой в Средние века. Он был привезен с Востока, по всей вероятности, возвращавшимся из крестового похода воином.

Шартр был основан очень рано: первый епископ Сент-Авентин занял свой престол уже в 200 году н. э. Ранний готический тип в фигурной скульптуре всегда характеризуется несколькими общими чертами, хотя в разных районах создавались различные формы и выражения лица. Фигуры всегда узкие и сильно вытянутые, что объясняется монументальными настроениями, которые определяли дизайн того периода. Влияние Кариатиды, возможно, сохранилось в сознании более поздних художников, заставляя их делать свои фигуры в меру целесообразности соответствующими пропорциям колонн, которые стояли позади них и поддерживали их. В любом случае, соблюдение этих пропорций считалось непременным условием и стало рассматриваться как архитектурная необходимость. Как только скульпторы стали рассматривать свои фигуры как реалистичные изображения человеческих существ, а не как декоративные мотивы в своих зданиях, искусство пошло на спад, и последовали плохие результаты.

Западная паперть Шартра датируется двенадцатым веком. Церковь пострадала от пожара в 1194 году. В 1200 1226 годах были проведены некоторые реставрационные работы, и в старой хронике говорится, что в то время она была вполне пожаробезопасной, отмечая: "Ей нечего бояться земного пожара с этого времени и до Судного дня, и она спасет от вечного огня многих христиан, которые своей милостыней помогли в ее восстановлении". Вся постройка была освящена Людовиком Святым 17 октября 1260 года. Король подарил северное крыльцо и несколько окон, а вся королевская семья присутствовала на этой впечатляющей церемонии.

Примерно со времен Вильгельма Завоевателя стало принято высекать чучела на надгробиях, сначала простые фигуры в низком рельефе, лежащие на плоских плитах: эта идея вскоре была развита, однако, в надгробия с крышей, которые становились год от года все более богатыми, пока готические конструкции, обогащенные финифтями и крокетами, не стали возводиться в церквях до такой степени, что интерьер здания был полностью заполнен этими достойными маленькими зданиями. Во многих случаях невозможно получить какой-либо вид на святилище, кроме как глядя прямо в центральный неф; весь амбулаторий часто представляет собой непрерывную череду изысканных усыпальниц.



ГРОБНИЦА СЫНА СВ. LOUIS, ST. DENIS

Пожалуй, самым впечатляющим памятником французской готики является гробница старшего сына Сен-Луи в Сен-Дени. Величественность лежащей фигуры поражает, но маленькая процессия плакальщиков вокруг основной части гробницы совершенно не имеет себе равных в искусстве такого рода. Прием с маленькими плачущими фигурками , окружающими нижнюю часть гробницы, изысканно выполнен и на гробнице Аймера де Валанса в Вестминстере.

Несколько интересных святых высечены на северном портале Амьена, среди них святая Ульфа, девственница, которая известна прежде всего тем, что жила в меловой пещере недалеко от Амьена, где ей очень досаждали лягушки. Неустрашимая, она так усердно молилась, что в конце концов ей удалось заставить их замолчать!

Возрождение XIII века во Франции было действительно новым рождением; почти больше, чем Ренессанс. Среди археологов возникает вопрос, не была ли Франция в этом отношении оригинальнее и ярче Италии. Взгляд на такие фигуры, как Богородица из позолоченного портала в Амьене и другая Богородица из того же собора, покажет, как изменился дух искусства в этом городе в течение тринадцатого века. Фигура на правой двери западного фасада - произведение начала века. Она серьезная и величественная, ее рука протянута в знак благосклонности, а Младенец со спокойным величием дает благословение. В этой фигуре чувствуется дух богини, принимающей почтение и дарующей благодать: она условна и монументальна. Богородица с позолоченного портала относится к более позднему поколению. Ее внимание устремлено на Младенца, а ее облик человечен и одухотворен, почти весел. Можно сказать, что она менее религиозна, чем другая статуя, но она наполнена более современным изяществом и очарованием и прославляет идею счастливого материнства: каждый угол и складка драпировки полны жизни и действия без излишней реалистичности. Есть много общего между этой приятной статуей и Девственницами из Пизани в Италии.

Профессор Мур считает статую Девы Марии на Портале Богородицы в западной части Нотр-Дама в Париже лучшим примером готической фигурной скульптуры во Франции. Далее он говорит, что самые прекрасные статуи в порталах любой эпохи - это статуи северного крыльца в Париже. Дева здесь также изумительно прекрасна. Она сочетает в себе достоинство и монументальность первой из Дев в Амьене с живой жизнерадостностью Девы на Позолоченном портале. Это явный результат изучения природы, привитый к византийским традициям. Она датируется 1250 годом.

Пока скульптурой занимались в основном монастырские художники, в ней сохранялись архаичные и традиционные элементы. Когда за резец взялись обученные резчики из светской жизни, в нее вошел дух мира. На какое-то время это стало заметным улучшением: позже маятник качнулся слишком далеко, и наступил декаданс.

Излюбленным приемом на резных тимпанах над порталами был Страшный суд. Михаил с весами, занятый взвешиванием душ, был высокой центральной фигурой, а два вдавленных блюдца весов значительно помогали заполнить треугольное пространство, обычно оставляемое над готическим дверным проемом. В Шартре есть пример этого сюжета, на котором смертный грех, представленный дьяволом и двумя жабами, взвешивается против души ушедшего героя. Как обычно в таких композициях, маленький дьявол тянется к той стороне весов, в которой он больше всего заинтересован!

Одной из самых жизнерадостных и восхитительных фигур Шартра является очень высокий ангел, держащий солнечный циферблат, на углу Южной башни. Его главной чертой является оптимистическая беспечность, как будто он действительно верит, что часы несут миру больше счастья, чем горя.

Нет предела оригинальности и символическим посланиям готических гротесков. Только на эту тему можно было бы написать целых две книги, чтобы отдать ей должное; но несколько ярких примеров этих очаровательных маленьких украшений суровых строений Средневековья должны быть отмечены здесь. Маленькие медальоны в Амьене заслуживают отдельного внимания. На них изображены добродетели и пороки, глупости и другие этические качества. Некоторые из них посвящены сценам из Священного Писания. "Разврат" изображен в виде женщины, пинающей своего виночерпия. Говоря о ее поведении, Рёскин замечает, что окончательные формы французской чопорности можно обнаружить в женских жестах в кан-кан. Он добавляет: "Посмотрите на любимые типографии в Париже". Времена, конечно, мало изменились!

Один из рельефов Амьена, означающий "Бунт", изображает человека, щелкающего пальцами на своего епископа! Другой рельеф, известный как "Атеизм", интерпретируется по-разному. На нем изображен мужчина, выходящий из обуви на паперть церкви. Рёскин объясняет это тем, что неверный изображен в противоположность верующему, у которого, как предполагается , "ноги обуты в подготовку Евангелия мира"; но аббат Розе считает более вероятным, что эта фигура представляет собой непостриженного монаха, покидающего церковь.

На одной из них изображены ниневийские звери, а маленькая приземистая обезьянка, превратившаяся в дьявола, остроумно охарактеризована Рёскиным как обратная сторона дарвиновской теории.

Статуи над этими маленькими четырехлистниками высотой более семи футов, немного отличаются друг от друга и, очевидно, являются портретными скульптурами,

вдохновленными живыми моделями, приспособленными к их более строгому использованию в этой ситуации.

Тихий и незаметный пример изысканной утонченности готического барельефа можно увидеть в медальонном "Портале Весов" собора в Руане. Этот дверной проем был построен в 1278 году Жаном Дави, который, должно быть, был одним из первых скульпторов своего времени. Медальоны представляют собой серию маленьких гротесков, некоторые из которых невыразимо забавны, а другие выражают настоящую глубину знаний и мысли. Рёскин высоко оценил некоторые из этих маленьких фигурок: у одной из них в глазах "выражение, которое никогда не встретишь иначе, как в глазах собаки, грызущей что-то в шутку и готовящейся отбросить это". И опять же, он обнаруживает замечательный реализм и благодарную работу в лице человека, который в задумчивости опирается головой на руку: морщины под глазом заслуживают особой похвалы.

В южном трансепте в Амьене находится сложная скульптура , состоящая из четырех отделений, на которых изображены фигуры многих святых. С этими фигурами связана легенда: когда мельники собирались выбрать святого покровителя, они решили выбрать того святого, на голову которого должен сесть голубь, выпущенный для этой цели; но так как птица решила сесть на голову демона, они отказались от своего плана! Фигуры в этой резьбе почти свободны от земли, они кажутся собранием отдельных статуэток, сцены расположены в трех или четырех плоскостях. Это не сдержанный барельеф, но эффект чрезвычайно богат. Скульптуры в высоком рельефе, но в более условных пропорциях, чем эти, которые находятся на разделительной стене между хором и северным нефом, полностью удовлетворительны. Они цветные, выполнены в 1531 году и представляют собой сцены из жизни Крестителя. На панели, где Саломея изображена танцующей, из-под стола за ней наблюдает маленькая обезьянка. Похожая ширма, окружающая святилище в Париже, была работой главного архитектора собора Жана Ренуа, с которым работал его племянник, Жеан ле Бутейлер. Эти каменные резные ширмы довольно часто встречаются в Иль-де-Франс. Самые лучшие - в Шартре, где они идут прямо вокруг амбулатория, а весь хор, как бы отгорожен от апсиды, этой изысканной работой. Этот экран более эффектен еще и потому, что оставлен в естественном цвете камня: когда эти скульптуры окрашены, как это обычно бывает, они напоминают резьбу по дереву и имеют не такое достоинство, как когда камень полностью узнаваем.

Дверь Сен-Марсель имеет самую старую резьбу на Нотр-Дам в Париже. На пластине, изображающей железную работу, в главе IV. показана резьба на этом портале, на котором установлены знаменитые петли Бискорнета. Центральная фигура самого святого Марселя представляет святого в момент наказания непослушного дракона, который имел неосторожность пожрать тело богатой, но злой дамы. Дракон выходит из разобранной гробницы несчастной. Дракон раскаялся в своем поступке, когда святой закончил его наставлять, и в знак своей привязанности и благодарности за то, что его наставили на путь истинный, проследовал за святым четыре мили, идя так, как ходит тюлень, умоляя святого простить его. Но Маркел был тверд и наказал змея, сказав ему: "Иди и населяй пустыни или погрузись в море"; и, как святой Патрик избавил кельтские земли от змей, так и святой Марсель, похоже, изгнал драконов из прекрасной Франции.

РЕЗЬБА ВОКРУГ АМВОНА ХОРА, ШАРТР

В Шартре насчитывается восемнадцать сотен статуй, и почти столько же в Амьене, Реймсе и Париже. Одна из причин превосходства французской фигурной скульптуры XIII века над той, что существовала в других странах, заключается в том, что французы использовали модели. Сохранилась книга эскизов средневекового французского архитектора Вилара де Гонкура, которая заполнена этюдами с натуры: и почему мы должны считать, что он был единственным, кто работал таким образом?

Реймсский собор - Мекка для изучающих средневековую скульптуру. Массив статуй снаружи поражает воображение, а прогулка вокруг великого сооружения открывает неожиданные

богатства карнизов, горгулий и других гротесков, спрятанных на всех высотах, каждый из которых - настоящее произведение искусства, достойное самого пристального изучения и приглашающее энтузиаста к излишней расточительности в магазине поблизости, который наивно рекламирует, что это "Лаборатория художественной фотографии".

На дверях парижского собора Сен-Жермен-л'Осерруа изображена портретная статуя Святой Женевьевы, держащей зажженную свечу, а на ее плече сидит "маленький дьявол" и пытается ее задуть! Это довольно забавная выдумка XIII века.

Из форм листьев в готической скульптуре достаточно выделить три стиля. Ранние работы обычно изображали весенние листья, цепляющиеся, полуразвитые, с бутонами. Позже была предпринята попытка создать более пышную листву: листья и стебли были скручены, а стиль больше походил на тот, что можно увидеть в природе. Затем наступил период чрезмерного разрастания, когда листья были практически оторваны, и стиль был утрачен. Листва больше не была неотъемлемой частью, она была накладной.

В работе со скульпторами Средневековья мало что зависит от личного начала. До эпохи Возрождения отдельные художники почти не признавались; мастера-каменщики нанимали "имажинистов" так же непринужденно, как мы нанимали бы каменщиков или штукатуров; и какой бы блестящей ни была работа, все это включалось в общий термин "строительство".

Первым произведением скульптуры с подписями во Франции является тимпан в южном трансепте Парижа, изображающий побиение камнями Стефана. Он выполнен Жаном де Шелле в 1257 году. Святой Людовик Французский был покровителем искусств и проявлял большой интерес к своим скульпторам. Среди них были два Жана де Монтеро, которые вырезали священные сюжеты в совершенно необычной манере. Жан де Суаньоль в 1359 году был назван "Маконом и Имажером". Одним из главных "имиджёров", как их называли, был Жак Хааг, процветавший во второй половине XV века в Амьене. Этот художник был заключен в тюрьму за потение монет, но в 1481 году король помиловал его. Он выполнил большие статуи для городских ворот, святого Михаила и святого Фирмина, в 1464 и 1489 годах. В XIV веке в Париже работал скульптор Эннекен де Льеж, который создал несколько гробниц из черного и белого мрамора, в том числе гробницу Бланш де Франс и чучело королевы Филиппы в Вестминстере.

Как во Франции, так и в Англии было принято использовать цвет в готической архитектуре. Любопытно осознавать, что фасад Нотр-Дама в Париже изначально представлял собой большую цветовую гамму. Литературная реликвия, "Путешествие армянского епископа", названного Мучеником, в 1490 году, упоминает о красоте этого парижского собора, как о пылающем золотом и цветом.

Старая запись об экране часовни Святого Андрея в Вестминстере упоминает, что он был "украшен любопытной резьбой и гравировкой, а также другими образными работами с птицами, цветами, херувимами, устройствами, девизами и гербами многих главных дворян, нарисованными на нем. Все это сделано на средства Эдмонда Киртона, аббата, который похоронен на южной стороне часовни под простой плитой из серого мрамора". Х. Кип, писавший о Вестминстерском аббатстве в 1683 году, упоминает о деве над дверью капитула как о "богато украшенной эмалью и синим цветом, некоторые остатки которой все еще сохранились, что позволяет судить о ее былом великолепии и красоте". В счетах часто упоминаются нанятые художники: один из них - "Петр из Испании", другой - Уильям из Вестминстера, которого называли "любимым художником короля".

Король Рене Анжуйский был разносторонним любителем; он рисовал и делал множество иллюстраций: среди прочих томов - копии его собственных произведений в прозе и стихах. Помимо того, что он лично претендовал на славу в искусстве, он основал школу, в которую вошли художники и скульпторы. Одним из главных скульпторов был Жан Понсе, за которым в фаворе у короля был его сын Понс Понсе. Бедняга Понсе был довольно рассеянным и отходчивым, но король Рене любил его и давал ему работу, когда он дошел до нищеты. Памятник его кормилице Тифании в Сомюре был доверен Понсу Понсе. После смерти Понсе главным придворным скульптором стал Жак Моро.

ГЛАВА VIII

(*Англия и Германия*)

Прогрессивную историю английской скульптуры из камня можно составить, переходя от церкви к церкви и изучая тимпаны над дверями в романском и нормандском стилях, а также следя за работами в пролетах между арками в ранней готике. Сначала мы находим грубые скульптуры, не похожие на те, что есть во Франции. Саксонские работы, такие как два низких рельефа, которые сейчас можно увидеть в Чичестерском соборе, демонстрируют выточенные линии и почти плоскую лепку; затем норманнские, слегка закругленные, полны исторического интереса и значения, хотя часто лишены красоты. Две старинные панели, о которых упоминалось, сейчас находятся в Чичестере, предположительно были привезены из собора Селси и выполнены примерно в двенадцатом веке. В них много византийского: на одной изображено Воскрешение Лазаря, а на другой - Господь входит в дом Марии и Марфы. Фигуры длинные и жесткие, а в обработке драпировок есть определенное качество, не похожее на то, что присутствует в фигурах в Шартре.

Затем следует очень ранняя готика, например, восхитительные с маленькими веточками в доме главы в Солсбери и в Вестминстере, знакомые всем путешественникам. Они полны жизни, отчасти благодаря неанатомическим движениям, с помощью которых они выражают свои эмоции. Часто можно увидеть локти, согнутые не в ту сторону, чтобы подчеркнуть жест осуждения, или ногу, переступающую через ступню своего товарища, чтобы подчеркнуть скорость движения. Ранние готические работы в Англии - это, как правило, барельефы; статуи не встречаются так рано, как во Франции. В 1176 году Вильгельм Сен-Санс отправился в Англию, чтобы поработать над Кентерберийским собором, и после этого французское влияние ощущалось в большинстве лучших английских работ того века. До 1200 года в Англии было не больше орнаментированных пространств, обогащенных резьбой; после этого времени фигурная скульптура началась всерьез, и, в статуях и чучелах, стала большой частью мастерства тринадцатого века.

Переход был постепенным. Сначала стали появляться небольшие отдельные головки, как у карнизов, и скобки в местах стыка арочных лепных элементов в аркаде и трифории церквей. Затем на капителях из скоплений листвы стали появляться маленькие фигурки. Во многих случаях фигурки сильно уступают лицам, как будто больше времени и исследований было уделено выражению эмоций, чем изображению формы. Гротеск стал очень общим. Сатира и карикатура в Средние века не имели другого средства выражения, кроме резьбы на зданиях и вне их, поскольку карикатура еще не стала возможной, а живопись предлагала лишь ограниченное пространство для остроумия, особенно на Севере; в Италии к этому средству выражения юмора добавилась работа скульптора.

Из особых примеров большой фигурной скульптуры в Англии фасад в Уэллсе обычно считается самым значительным. Хор ангелов в Линкольне также представляет большой

интерес; в некоторых фигурах есть настоящая сила, особенно в ангеле с пламенным мечом, изгоняющем Адама и Еву из Эдема, и в ангеле, держащем на крыше маленькую фигурку, - вероятно, типичную для Сотворения мира. В Солсбери также много великолепной фигурной скульптуры; приходится сожалеть, что имена столь немногих мастеров сохранились.

Собор в Уэллсе - одно из самых интересных мест для изучения английской готической скульптуры. Его прекрасный западный фасад покрыт ярусами героев и святых; он был закончен в 1242 году. Это год, когда Чимабуэ было три года; Никкола Пизано жил во время его строительства, Амьен был закончен сорок шесть лет спустя, а Орвието был начат тридцатью шестью годами позже. Это буквально самый ранний образец столь развитого и полного музея скульптуры на Западе. Многие критики предполагают, что статуи на западном фасаде Уэллса были выполнены иностранными мастерами, но в этих фигурах нет никаких особенностей, характерных для какой-либо известной иностранной школы. Г-да Приор и Гарднер недавно выразили мнение, что эти статуи, как и большинство работ XIII века в Англии, имеют местное происхождение. Теория заключается в том, что на создание английских "имажинистов" оказали влияние два вида факторов. Во-первых, ювелиры и резчики по слоновой кости изготавливали фигуры в небольших масштабах: их ремесло постепенно расширялось, пока не дошло до исполнения статуй для внешнего украшения зданий. Фигуры, вырезанные такими художниками, склонны к приземистости, поскольку эти мастера часто были вынуждены приспосабливать свой дизайн к материалу, а человеческую фигуру изображать в пространствах таких форм, как круги, квадраты и трилистники. Другим классом рабочих, которые, наконец, обратили свое внимание на скульптуру, были резчики могильных плит: на этих плитах долгое время изображались чучела усопших. Эта теория объясняет оба типа фигур, встречающихся в английской готике, - чрезвычайно аттенуированные и тупые приземистые статуи. В Уэллсе, похоже, были задействованы оба класса рабочих: некоторые статуи были низкими, а некоторые - очень высокими. Они были выполнены, очевидно, в разные периоды, фасад постепенно украшался, иногда группами из нескольких статуй, а иногда простыми парами. Эта теория также придает западному фасаду гораздо больший интерес, чем теория о том, что все было выполнено сразу, по одному продуманному проекту.

Святой Николай, покровитель крещения, представлен здесь держащим на руках ребенка и стоящим в воде по колено. Вода, обработанная весьма условным способом, наматываясь на нижние конечности, настолько напоминает ярусы плоских дисков, что эта статуя получила народное название "человек-блин ", так как он определенно выглядит так, как будто занял свою позицию посреди стопки блинов, в которую он погрузился.

Старая статуя святого Хью в Линкольне - привлекательное произведение ранней готики. В 1743 году он был снят со своего шаткого места на вершине каменного пинакса, после чего был установлен более прочно. В письме от клерка Рабочей палаты этот процесс был описан. "Должен сообщить вам, что я снял старинный образ святого Хью высотой около шести футов, стоявший на вершине каменного пинакля в южном углу Западного фронта... и снес двадцать два фута самого пинакля, который был готов развалиться на куски: толщина корпуса составляла всего шесть дюймов, а ребра так сильно разрушились, что он заметно провалился..... Я надеюсь, что до зимы святой будет укреплен на более прочном основании". На вершине башенки напротив Святого Хью находится статуя Свинопаса из Стоу. Этот человек прославился благодаря тому, что пожертвовал кулек серебряных пенни на строительство собора. Как это обычно бывает, святой и жертвователь занимают одинаково возвышенные позиции! Свинопас снабжен заводным рожком. Глупая традиция, не имеющая под собой оснований, утверждает, что эта фигура вовсе не изображает свинопаса, а

является игрой на имени епископа Блота, - рог призван подсказать: "Дуй!". Вряд ли можно приписать средневековому остроумию более острое чувство юмора, чем создание такого надуманного каламбура.

Линкольнский Бес, восседающий у подножия кулуара в хоре, настолько хорошо знаком каждому ребенку по фотографиям и слепкам, что вряд ли стоит его описывать. Но многим посетителям собора не удается познакомиться со старинной легендой о его происхождении. Она гласит следующее: "Однажды ветер принес двух импов посмотреть на новый Минстер в Линкольне. Оба импа были сильно впечатлены величиной и красотой сооружения, и один из них, пораженный смертельным любопытством, пробрался внутрь здания, чтобы посмотреть, что там происходит. Однако его безрассудство дорого ему обошлось: он так окаменел от изумления, что сердце его стало каменным, и он так и остался стоять на месте. Другой же Бес, охваченный горем из-за потери брата, бешено летал вокруг Минстера, тщетно ища пропавшего. В конце концов, измучившись, он совершенно непроизвольно приземлился на плечи некой ведьмы и тоже, подобным образом, мгновенно превратился в камень. Но ветер до сих пор преследует окрестности Минстера, ожидая их возвращения, то безнадежно опустошенного, то бушующего от ярости". Интересен в этой связи и такой стих:

"Епископ, которого мы знаем, давно умер,
Ветер все еще ждет, и он не уйдет,
Пока у него не будет шанса победить врага.
Но дьявол прыгнул, не хромая,
И сразу же принял облик Беса Линкольна.
И вот он сидит на вершине колонны,
И ухмыляется над людьми, которые так торжественно смотрят на него,
А еще он насмехается над ветром внизу,
И говорит: "Можете подождать до Судного дня, о!"

Чучела в Круглой церкви в Храме в Лондоне вызвали много споров. Они изображают крестоносцев, два из которых датируются двенадцатым веком, а семь - тринадцатым. У большинства из них скрещены ноги, и британские антиквары на протяжении нескольких столетий мучительно пытались доказать или опровергнуть, что это означает, что воины были крестоносцами, которые действительно сражались. Сейчас, похоже, все сходятся во мнении, что это не рыцари-тамплиеры, а "сподвижники Храма". Поскольку ни один из них не может быть точно идентифицирован, эти разногласия, по-видимому, не имеют большого значения для всего мира. Чучела чрезвычайно интересны с художественной точки зрения, и, ремонтируя их в 1840 году, мистер Ричардсон обнаружил следы цветных эмалей и позолоты, которые, должно быть, сделали их очень привлекательными.

Генрих III был настоящим покровителем искусства и даже проявлял дух социализма, столь дорогой сердцу Уильяма Морриса. В старых записях говорится, что мастер-масон Джон из Глостера имел привычку каждый день пить вино вместе с королем! Это говорит о том, что Генрих признавал как нивелирующую, так и возвышающую силу искусства. В 1255 году король послал каменщику пять бочек вина в оплату за пять бочек, которыми Джон Глостерский угостил его величество в Оксфорде! Это очень приятный и приятный отход от деспотичной и мрачной репутации ранних королей Англии.

В 1321 году величайшим средневековым мастером в Англии был Алан де Уолсингем, построивший большой восьмиугольник, от которого Эли ведет свое главное происхождение среди английских соборов. В рукописи XIV века, хранящейся в Британском музее,

содержится дань уважения к нему, которая переведена деканом Стаббсом (ныне епископом Труро) следующим образом:

"Священник добрый и приор благосклонный,
Строитель он гениальный прекрасный:
Цветок мастеров, Алан, приор",
Теперь лежит в могиле перед хором...
И когда однажды ночью старая башня упала,
Новую он построил, и хорошо ее отметил".

Этот восьмиугольник был воздвигнут во славу Божью и святой Этельдреды, королевы-аббатисы Эли, часто называемой святой Авдри. Вокруг основания восьмиугольника, на гребнях больших опор, которые его поддерживают, приор Алан вырезал деяния святой в виде серии декоративных боссов, которые заслуживают пристального изучения. Сцена ее замужества, последующее принятие ею пострига в Колдингхэме и различные чудеса, которыми она руководила, заканчиваются смертью и "пострижением" святой. Этот древний термин очень буквален, так как тело было помещено в каменный гроб над землей, и поэтому слово "погребение" было бы неверным.

Гробница королевы Элеоноры в Вестминстере выполнена из пурбекского мрамора, обработанного в стиле южной скульптуры, вырезанного в тонких плитах и украшенного рельефным орнаментом. Покоящееся чучело выполнено из бронзы и было отлито, как уже говорилось, мастером Уильямом Торелом. Мастер Уолтер из Дарема расписал нижнюю часть. За общую работу отвечал мастер Ричард Крундейл.

Мастер Джон из Сент-Олбанса работал примерно в 1257 году и был назначен "скульптором королевских образов". В это время при аббатстве существовала школа скульптуры. Эта Вестминстерская школа ремесленников поставляла статуэтки и другие скульптурные украшения на заказ для различных мест. Одним из мастеров был Александр "Воображатель". В "Списке работ в Вестминстере" есть запись: "Мастер Джон с плотником и помощником из Сент-Олбанса работал над пюпитром". Речь идет о заказанной копии редкостно красивого пюпитра в соборе Сент-Олбанса, который был сделан "несравненным Уолтером из Колчестера". Труд был дешев! Есть сведения, что за три капители Джону Бенету заплатили три шиллинга!

Среди вестминстерских рабочих был один, известный как брат Ральф, обращенный; этот человек был реформированным евреем. Среди ремесленников, отобранных для получения вина из монастыря с "особой милостью", был золотых дел мастер Р. де Фремлингем, который в то время был водопроводчиком аббатства.

В 1326 году был мастер-каменщик, который работал в Вестминстере и в разных других местах на службе Его Величества. Это был Уильям Рамзи, который также руководил строительством собора Святого Павла, и был настолько важным человеком в своем деле, что мэр и олдермены приказали, чтобы он "не в присяжные или следственные органы" во время своей деятельности. Он также был главным каменщиком Тауэра. Но, несмотря на отцов города, удержать этого достойного человека от суда не удалось! В 1332 году он и несколько его друзей практически похитили четырнадцатилетнего юношу по имени Роберт Хьюберд, насильно отобрали его у назначенного опекуна и женили на дочери Уильяма Рамсея Агнессе, что было вызвано, очевидно, тем, что у юноши были деньги. По жалобе опекуна Роберту предоставили выбор: остаться с невестой или вернуться в свой прежний дом. Он сознательно выбрал новые отношения, и, поскольку брак был вполне законным по существующим законам, для мастера Уильяма все прошло благополучно! В 1344 году его

назначили руководить строительством в Виндзоре, а в 1347 году он стал членом Общего совета. Воистину, ветхозаветные времена были не последними, когда каждый человек "делал то, что было правильным в его собственных глазах".

Картер дает несколько любопытных исторических объяснений некоторым очень причудливым и малоизвестным скульптурам на фризе в часовне Эдуарда Исповедника в Вестминстере. Одна из них изображает суд над королевой Эммой и представляет собой довольно захватывающую сцену. Маленькие обвиняющие руки, поднятые против центральной фигуры королевы, уникальны по эффекту в резьбе этого персонажа. Королева Эмма была обвинена в стольких проступках, бедная леди! Она согласилась выйти замуж за врага своего королевства, короля Канута: она не оказала помощи своим сыновьям, Эдуарду Исповеднику и Альфреду, когда они были в изгнании; она также вела себя очень неподобающим образом с Альвином, епископом Винчестерским: кажется, она была многогранной в преступлении, и неудивительно, что ей было предложено покинуть свой высокий пост.

Погребение Генриха V интересно описано в старинной рукописи почти современного происхождения: "Его тело было забальзамировано и запеленато и положено в королевскую повозку, а на труп был положен образ, подобный ему, открытый, и с различными знаменами и лошадьми, покрытыми гербами Англии и Франции, святого Эдуарда и святого Эдмунда... и с великой торжественностью привезли в Вестминстер и с поклоном похоронили; а после на его могилу положили королевский образ, подобный ему самому, из серебра и позолоты, который был сделан на средства королевы Екатерины... он еще при жизни рукоположил место своей гробницы, где он сейчас похоронен, и каждый день III. мессы вечно поются в прекрасной часовне над его гробницей". Это изысканное устройство маленькой приподнятой капеллы и сама благородная гробница были делом рук мастера Мапилтона, который приехал из Дарема в 1416 году.

Мистер У. Р. Летаби обращает внимание на то, как практично и целесообразно средневековые резчики чучел использовали свои длинные каменные блоки: "Обратите внимание, - говорит он, - как... ангелы на голове и зверь у подножия были вставлены только для того, чтобы выровнять блок, и как все точки рельефа сходятся к одной плоскости, чтобы чертежная доска могла быть прочно установлена на статуе". Поощрялось только то, что было действительно необходимо; обычно фигура изображалась так, что земные силы лежали у него под ногами, а ангелы служили у его головы. Святой Людовик приказал возложить терновый венец на свою голову, когда умирал, а корону Франции - к его ногам. Маленькие ниши вокруг гробниц, в которых обычно стояли фигуры святых, назывались "лачугами". Забавно узнать об этом сегодня, когда это слово уже давно ассоциируется у нас с нищетой и убожеством.

Генрих VII оставил указания по оформлению своей гробницы. Среди прочих условий, она должна была быть украшена "имагами" его святых покровителей "из меди и позолоты". Затем Генрих "призывает и взывает" к своим святым покровителям и предписывает, чтобы гробница имела "решетку, на манер затвора, из меди и позолоты", которую добавили английские мастера. Внутри этой решетки в ранние времена находился алтарь, содержащий уникальную реликвию - ногу святого Георгия.

Скульптура и все остальные декоративные искусства достигли своего предела в Англии примерно во время строительства часовни Генриха VII в Вестминстере. Первый камень в ее основание был заложен в 1502 году самим Генрихом. Из интересных памятников и резьбы, содержащихся в ней, наиболее красивой является знаменитая бронзовая фигура работы

Торреджано на гробнице короля и королевы, которая была создана еще при их жизни. Торреджано родился в 1470 году, а умер в 1522-м, так что он не совсем средневековый деятель , но в связи с его замечательной работой мы должны немного рассмотреть его карьеру. Вазари говорит, что в нем было "больше гордыни, чем истинного художественного совершенства". Он постоянно мешал Микеланджело, с которым учился во Флоренции, и в один памятный случай они поссорились: это был день, когда "Торреджано ударил Микеланджело кулаком по носу, с такой страшной силой и так раздробил эту черту, что правильная форма никогда не могла быть восстановлена, и у Микеланджело нос был расплющен этим ударом всю его жизнь". Так Торреджано бежал от гнева Медичи, который должен был обрушиться на него. После короткой карьеры солдата, нетерпеливо ожидая быстрого продвижения по службе, он вернулся к своей старой профессии скульптора. Он отправился в Англию, где, по словам Вазари, "выполнил множество работ из мрамора, бронзы и дерева для короля". Главной из них была поразительная гробница Генриха VII и королевы. Торреджиано согласился сделать ее за тысячу фунтов: также существует контракт, который он подписал с Генрихом VIII, согласившись построить подобную гробницу и для этого монарха, которая должна была быть на четверть больше, чем гробница Генриха VII, но это не было выполнено.

Святой Антоний изображен на небольшом скульптурном медальоне на гробнице Генриха VII, а рядом с ним рыскает маленькая свинья. Это святой Антоний Венский, а не Падуанский. Его легенда такова. В старинном документе, "Реперториуме Ньюкорта", говорится, что "монахи святого Антония с их назойливым попрошайничеством, вопреки примеру святого Антония, доставляют столько хлопот, что, если люди ничего им не дают, они тут же грозят им огнем святого Антония; так что, если люди не дают им ничего, они грозят им огнем святого Антония; так что, если люди не дают им ничего, они грозят им огнем святого Антония. Антония; так что многие простые люди из страха или слепого рвения каждый год дарят им жирную свинью или свинину, которую они обычно изображают на своих картинах святого Антония, чтобы заручиться их доброй волей и молитвами и быть в безопасности от их угроз".

В контракте Торреджиано говорилось, что он должен "хорошо, аккуратно, чисто и добротно, любопытно и основательно" сделать мраморную гробницу с "изображениями, зверями и другими вещами из меди с позолотой". Другим мастером, проявившим свое мастерство в этой часовне, был Лоуренс Имбер, изготовитель изображений, а в 1500 году встречаются имена Джона Хадда, скульптора, и Николаса Дельфина. Некоторые фигуры и статуэтки на гробнице также были сделаны Дравсвердом из Йорка.

На внешних ребрах часовни Генриха VII можно обнаружить несколько маленьких симметрично расположенных боссов, которые на первый взгляд можно принять за незаметные крокеты. Но в восхитительном духе юмора скульптор вырезал здесь серию грифонов, идущих в процессии, держась за жизнь, в позе детей, скатывающихся с перил. Они восхитительно оживлены и забавны.

Известные фигуры порока, которые стоят вокруг четырехугольника в Магдален-колледже в Оксфорде, интерпретируются старым латинским манускриптом, хранящимся в колледже. Статуи следует называть "Добродетели" и "Пороки", поскольку некоторые из них представляют такие моральные качества, как бдительность, трезвость и привязанность. Действительно, удивительно узнать из этого предположительно авторитетного источника, что занимательная фигура терпеливого животного, на спине которого держится маленькая рептилия, *не* предназначена для обозначения "кусающего спину", а обозначает "бегемота, или речного коня, несущего своего молодого на плечах; это эмблема хорошего воспитателя

или товарища по колледжу, который призван присматривать за молодежью". Но большое количество статуй посвящено порокам, которые, как правило, объясняются сами собой.

ГРОТЕСК ИЗ ОКСФОРДА, ИЗВЕСТНЫЙ В НАРОДЕ КАК "ЗАДНИЦА"

В Англии не найти более зажигательной полусветской резьбы, чем восхитительный ряд "Беверлийских менестрелей". Они стоят на кронштейнах вокруг колонны в церкви Святой Марии в Беверли и изображены поющими и играющими на музыкальных инструментах. Вероятно, они были вырезаны и подарены самими менестрелями или Уэйтами, или, во всяком случае, за их счет, поскольку ангел рядом держит табличку с надписью: "Этот пиллор сделал мейнстирлов". Эти "подмастерья" были довольно распространенным явлением, являясь своего рода полицией, которая днем и ночью ходила по участкам и осматривала их, возвещая о наступлении дня ударом в рог и созывая рабочих аналогичным сигналом. Фигуры относятся примерно к периоду правления Генриха VII.

БЕВЕРЛИЙСКИЕ МЕНЕСТРЕЛИ

Говорят, что общее качество скульптуры в Германии ниже, чем во Франции; на самом деле, вся средневековая немецкая скульптура, которая отличается особой красотой, основана на

французских работах. Тем не менее, хотя это утверждение в целом справедливо, в Германии есть заметные отклонения и примеры чрезвычайно интересной и часто оригинальной скульптуры, хотя до работ таких великих мастеров, как Альбрехт Дюрер, Адам Крафт и Вьет Штосс, резчик по дереву, которые появились гораздо позже, гений скульптора проявляется не так ярко, как во Франции.

Фигуры на ширме хора в Хильдесхайме довольно тяжелые и явно романские, но в целом эффект восхитительный. Некоторые из голов имеют почти готическую красоту. Экран построен около 1186 года, а фигуры выполнены из лепнины, но это исключительно хорошая лепнина, сильно отличающаяся по характеру от более поздних работ, которые Браунинг назвал "лепниной, разбросанной повсюду".

В Нюрнберге можно увидеть много хорошей немецкой скульптуры. Schöner Brunnen, прекрасный фонтан, вызывает восторг, несмотря на то, что перед нами не оригинал, который давно передан в музей на хранение. Резьба и на Фрауэнкирхе, и на соборе Святого Себальда, и на соборе Святого Лоренца не уступает по красоте ни одной из тех, что можно найти в Германии. В памяти всплывает еще одно исключение. Нет ничего более изысканного, чем Дверь невесты в соборе Святого Себальда в Нюрнберге; фигуры Мудрой и Глупой девственниц, охраняющих вход, вряд ли можно превзойти в области реалистичной скульптуры, сохранив при этом справедливую долю монументального чувства. Они очаровательны и изящны, полны грации, что нечасто встречается в немецких работах того периода.

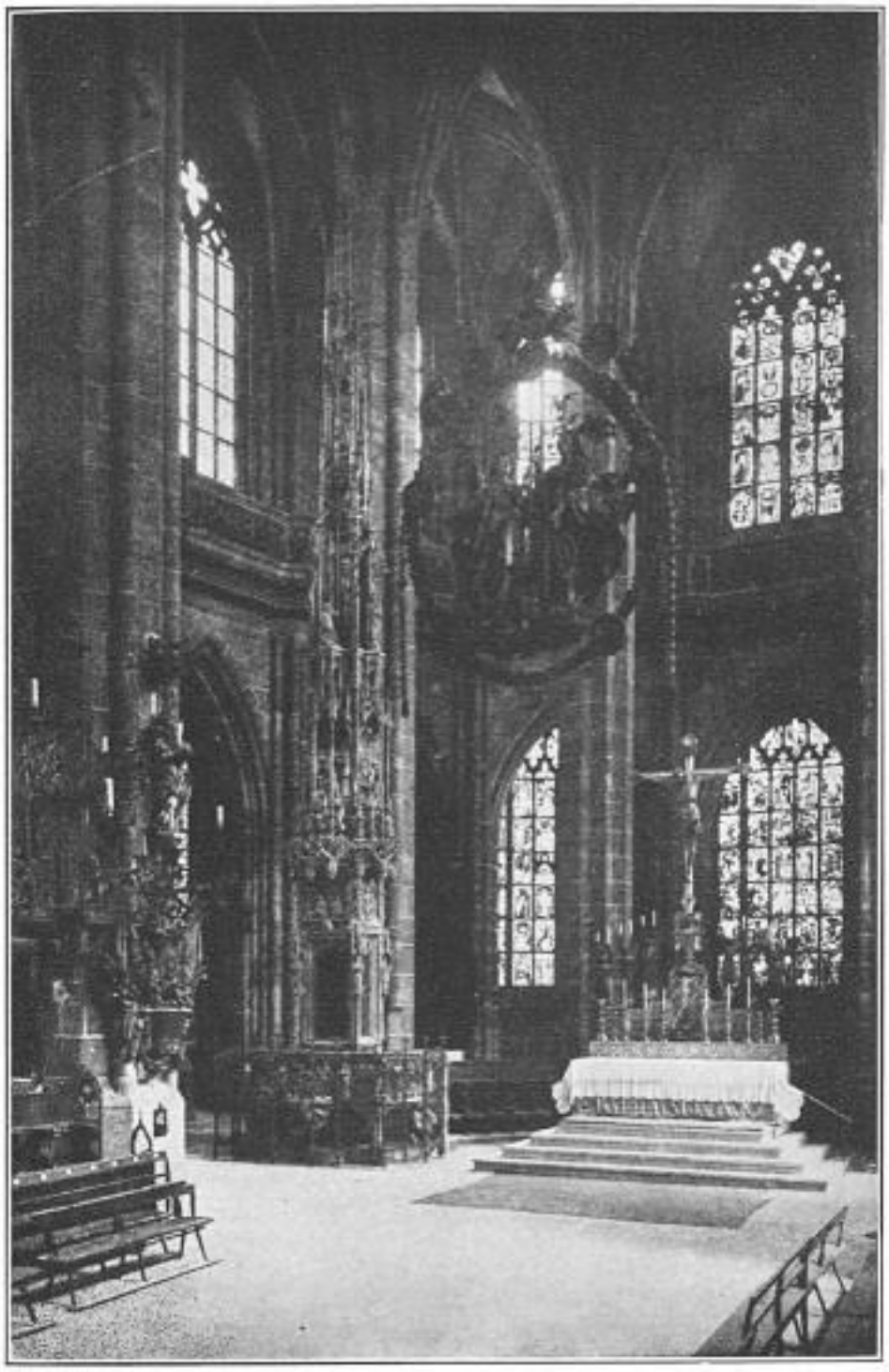
Фигуры на внешней стороне Бамбергского собора также не уступают французским, и есть несколько ярких примеров в Наумбурге, но часто фигурам в немецких работах не хватает легкости и длины, которые являются такими очаровательными элементами во французских готических скульптурах.

Собор в Страсбурге, по общему мнению, является самым интересным и богато украшенным произведением тринадцатого века в Германии, хотя, как уже было сказано, здесь в значительной степени сказывается французское влияние. Небольшая доля этого влияния просочилась в Нидерланды, и в соборе Святого Гудула в Брюсселе можно увидеть неплохую резьбу в готическом стиле.

Жуткая статуя на церкви Святого Себальда в Нюрнберге представляет пуританское представление о "мире", изображая симпатичную молодую женщину, на спине которой лежит труп; саван раскрыт, и на нем изображено полуразложившееся тело, над которым копошатся змеи и жабы.

Среди художников раннего Возрождения в Нюрнберге был Ганс Деккер, который был указан в списках бюргеров 1449 года. Возможно, он оказал влияние на юность Адама Крафта, чья огромная пикса в соборе Святого Лоренца известна каждому, кто побывал в Германии.

Адам Крафт родился в Нюрнберге в начале XV века, и его работы представляют собой любопытную связь между готическим и ренессансным стилями. Его главная особенность выражена П. Ж. Ре, который говорит: "Суть его искусства лучше всего описать как наивный реализм, поддерживаемый нежным и теплым религиозным рвением". Адам Крафт вырезал Крестные ходы, которые должны были занять на дороге к кладбищу Святого Иоанна в Нюрнберге те же относительные расстояния, что и реальные сцены между домом Пилата и Голгофой. Пасхальные гробы часто украшались прекрасными скульптурами, выполненными первыми мастерами. Адам Крафт вырезал благородную сцену погребения Христа в церковном дворе Святого Иоанна в Нюрнберге.



СВ. ЦЕРКОВЬ СВЯТОГО ЛОРЕНЦА В НЮРНБЕРГЕ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ ПИКСА АДАМА КРАФТА И ВИСЯЧЕГО МЕДАЛЬОНА РАБОТЫ ВЕЙТА ШТОССА

Любопытно, что тот же ум и та же рука, которые задумали и вырезали эти коротенькие фигурки, должны были создать чудо изящества - скинию, или пикс, в церкви Святого Лоренца. Фигура художника, стоящего на коленях, вместе с двумя рабочими, старым и молодым, поддерживает прекрасную святыню, которая ступенчато поднимается к высокой готической крыше, где она повторяет изгиб ребра и переворачивается на вершине, подобно прекрасному цепляющемуся растению, отходящему от своей опоры и распускающемуся в изысканную спираль. Она напоминает гигантский посох. До того как стало известно, что за тонким металлическим стержнем следует этот удивительный нарост внутри, существовала

традиция, что Крафт открыл "чудесный метод размягчения и формовки твердых камней". Очаровательный рельеф Крафта на Кассе весов демонстрирует совсем другую сторону его гения; здесь трое мужчин занимаются взвешиванием тюка товара на парах весов: из этой темы естественно вытекает очаровательная пропорция, которая, возможно, сохранилась в памяти художника от воспоминаний о многочисленных тимпанах с Судом Михаила, взвешивающего души. Дизайн очень привлекателен, а декоративность усиливается двумя гербами и небольшим готическим орнаментом, проходящим по верху. После смерти Адама Крафта в 1508 году скульптурное искусство в Нюрнберге практически прекратилось.

РЕЛЬЕФ АДАМА КРАФТА

ГЛАВА IX

РЕЗЬБА ПО ДЕРЕВУ И СЛОНОВОЙ КОСТИ

Если в резьбе по камню немцы были несколько менее оригинальны, чем французы, англичане и итальянцы, то в резьбе по дереву они компенсировали этот недостаток весьма примечательным мастерством. Будучи более поздним по времени, это искусство обычно отличалось большим натурализмом, чем скульптура по камню.

В Германии искусство скульптуры по дереву, как говорят, было в полном фаворе уже в тринадцатом веке. Есть два прекрасных деревянных памятника: один в Лаахе, воздвигнутый графу Палатина Генриху III, умершему в 1095 году, а другой - графу Генриху III из Сайна в 1246 году. Резьба демонстрирует признаки перехода к готическим формам. Большие деревянные

распятия вырезались в Германии в одиннадцатом и двенадцатом веках. В этих фигурах, которые часто больше, чем в жизни, обычно чувствуется византийский колорит.

Средневековая резьба по дереву развивалась в основном по линии алтарных предметов и гротескных украшений хоров. Среди наиболее интересных из них - сиденья "miserere", о которых мы поговорим подробнее.

Общие методы резьбы по дереву несколько напоминают методы резьбы по камню: плоский рельеф, круглый рельеф, полностью разделенные фигуры, и в том и в другом случае сверло используется как отправная точка во многих формах дизайна. Как и в других видах искусства, резьба по дереву исходила из монастыря.

РЕЗНОЙ КОРОБЧАТЫЙ ПИКС, XIV ВЕК

Монах Тутило из Сен-Галла был очень одаренным. Старая хроника рассказывает, что "он был красноречив, с прекрасным голосом, искусен в резьбе и живописец". Музыкант, как и его товарищи, но на всех видах духовых и струнных инструментов... он превосходил всех. В строительстве и в других искусствах он был выдающимся". Тутило был монахом девятого века.

Знаменитая резьба по дереву XIII века, выполненная в крупном масштабе, находится на двери церкви Святой Сабины в Риме. Она разделена на множество небольших панелей, украшенных тонкой резьбой. Эти небольшие рельефы заполнены фигурами, очень энергичными в действии.

Популярностью пользовались расписные и резные щиты и люки. Итальянские художники делали их с большим изяществом. Иногда вместо настоящей резьбы использовалась

лепнина, а иногда работы тиснились на коже. Их расписывали геральдическими красками и золотом, и ничто не могло быть более декоративным. Даже Джотто создал несколько работ такого рода, а также резное распятие.

Алтарные фигуры сначала вырезали и раскрашивали, фон позолотили. Постепенно на смену дереву пришла лепнина для фигур: после этого они постепенно моделировались в более низком рельефе, пока, наконец, не превратились в раскрашенные картины со слегка приподнятыми частями, и получилась средняя флорентийская алтарная композиция. С развитием живописи и появлением возможности изображать круглое, необходимость в резных деталях уменьшилась.

Флорентийским мастерам по дереву иногда посылали заказы издалека: хоровые кабинки в Кембридже, в капелле Королевского колледжа, были выполнены ими, несмотря на то, что Торреджано называл их "английскими зверями".

Одним из ранних французских резчиков по дереву был Жирар д'Орлеан, который в 1379 году вырезал для Карла V "четырехугольный стол для мальчиков". Рёскин считает хоровые кассы в Амьене лучшими из тех, что стоит увидеть во Франции; он с восхищением говорит о "работе плотника", поскольку здесь не используются гвозди и не полагаются на силу клея; каждая деталь - это настоящее "столярное изделие", врезанное и держащееся благодаря мастерству и добросовестности его изготовления. Из более поздних работ по дереву это великолепный образец. Мастер-столяр Арнольд Булен взялся за строительство лавок в 1508 году. Для вырезания статуэток и фигурок, которые встречаются в процессе работы, он привлек Антона Авернье, мастера по изготовлению изображений. Сообщается, что работал и другой столяр, Александр Хуст, а в 1511 году и он, и Булен отправились в Руан, чтобы ознакомиться с кабинками в тамошнем соборе. Два францисканских монаха, "знатоки и известные мастера работы по дереву", прибыли из Аббевиля, чтобы вынести свое суждение и одобрить работу, причем их расходы были оплачены с этой целью.

Жан Трупин, "простой рабочий за три су в день", был добавлен в штат рабочих в 1516 году, и на одной из лавок он вырезал свой собственный портрет с надписью: "Ян Трупин, да позаботится о тебе Бог". В 1522 году все работы были завершены и благополучно окончены в день святого Иоанна, представляя собой труд шести или восьми человек в течение четырнадцати лет.

В пятнадцатом веке Германия лидировала во всех странах в искусстве резьбы по дереву. В церковном обиходе живопись почти всегда соседствовала с этим искусством. Скульптурные формы были позолочены и расписаны, а в некоторых случаях их можно было принять почти за фигуры из фаянса, настолько высок был уровень полировки. Небольшие алтари с резными редеро и фронтонами были очень популярны как в церкви, так и в чулане. Применялся живописный стиль, фигуры и сцены были выполнены с большим натурализмом. Одним из известных изготовителей таких алтарей был Лукас Мёзер в начале XV века. Чуть позже появился Ганс Шюлейн, а за ним - Фридрих Херлин, вырезавший прекрасный алтарь в Ротенбурге. Йорг Сирлин из Ульма и его одноименный сын занимают вторую половину столетия.

Бавария была главной провинцией, в которой процветали скульпторы по дереву. Фигуры иногда довольно тщедушные, а драпировки - тяжелые и лишенные тонкого изящества, но работы гораздо многочисленнее, чем в других районах, и отличаются огромным разнообразием достоинств.

Затем последовали великие резчики раннего Возрождения - Адам Крафт и Вейт Штосс, современники Петера Вишера и Альбрехта Дюрера, которых мы должны немного рассмотреть, хотя их вряд ли можно назвать мастерами Средневековья.

Вейт Штосс родился в начале XV века в Нюрнберге. В возрасте около тридцати лет он отправился в Краков, где провел несколько лет, занимаясь тяжелым трудом. Однако в 1496 году он вернулся в родной город и работал там до конца своих дней. Изящным образцом его ремесла является "Розенкранцтафель" - резьба по дереву, хранящаяся в Германском музее , на которой рельефно изображены медальоны, представляющие Причастие святых, с венком из роз, окружающим его. По периметру этой продолговатой композиции расположены небольшие квадратные рельефы, а Страшный суд, полный мрачного юмора, занимает нижнюю часть пространства. Среди забавных сцен - искупленная душа, совершенно обнаженная, взбирающаяся по виноградной лозе, чтобы попасть в рай, где Бог-Отец "принимает" Адама и Еву, обмениваясь с ними дружеским рукопожатием! Друзья этого начинающего альпиниста "подсаживают" его снизу; самое восхитительно реалистичное доказательство того, что Стосс не имел никакого отношения к теории крылатого будущего!

Вейт Штосс был очень разносторонним мастером. Помимо замечательной резьбы по дереву, которой он прославился в первую очередь, он был мостостроителем, каменщиком, бронзолитейщиком, художником алтарей и гравером на меди! Как и все подобные разносторонне одаренные люди, он страдал от беспокойства и предпочитал работу покою, но его компенсацией были разнообразные радости творчества. Его натурализм был заметен во всем, что он делал: наивный старый летописец отмечает, что он сделал несколько цветных фигур Адама и Евы в натуральную величину, "настолько искусных, что можно было *испугаться*, что они живые!" Вейт Штосс был интересной личностью. Он не отличался особой нравственностью и едва избежал казни за подделку документов, но его мастерство было непревзойденным. Он прожил до 1533 года, когда умер в Нюрнберге в преклонном возрасте. Одно из самых восхитительных его достижений - большой медальон с открытым фоном, который висит в центре церкви Святого Лоренца. На нем изображены две большие и изящные фигуры - Мария и ангел Гавриил, сюжет - Благовещение. Венок из ангелов и цветов окружает всю картину, а маленькие медальоны изображают семь радостей Девы Марии. Это мастерская работа, подаренная Антоном Тучером в 1518 году. Вейт Штосс был ведущей фигурой среди резчиков по дереву эпохи Возрождения, хотя Альбрехт Дюрер также совмещал это со своими многочисленными достижениями.

Некоторые из резных работ по дереву в капелле Генриха VII в Вестминстере выполнены по рисункам Альбрехта Дюрера и, вероятно, принадлежат немцам. Двое из них, Деррик ван Гроув и Гилес ван Кастель, работали в соборе Святого Георгия в Виндзоре примерно в одно и то же время.

Однако самым лучшим образцом нюрнбергской резьбы является знаменитая деревянная Мадонна, которую приписывают Питеру Вишеру Младшему как герр фон Безольд, так и Сесил Хедлам. После изучения других работ этого замечательного сына Петера Вишера это кажется вполне обоснованным, ведь во всем Нюрнберге нет другого резчика того периода, который мог бы выполнить такую безупречно прекрасную фигуру.

Одним из известных резчиков по дереву в Испании эпохи Возрождения был Алонсо Кано. Он был уроженцем Гранады и родился в 1601 году. Его отец был резчиком "ретаблос" и воспитал мальчика в духе своей профессии. Кано был также живописцем значительных достоинств, но особенно преуспел как скульптор по дереву. Его первой заметной работой стал новый главный алтарь для церкви Лебрихи, который достался ему в связи со смертью его отца,

который начинал работу в 1630 году, когда его жизнь внезапно оборвалась. Алонсо сделал этот алтарь так великолепно, что ему заплатили на двести пятьдесят дукатов больше, чем он просил! Колонны и карнизы расположены таким образом, что обрамляют четыре превосходные статуи. Эта резьба ценилась так высоко, что художники приезжали изучать ее из Фландрии. Алтарь раскрашен, как и большинство испанских ретабло. Кано был драчливым человеком, постоянно попадал в переделки, использовал свой стилет и был вынужден менять место жительства по первому требованию. Примечательно, что его переменчивая жизнь не мешала его работе, которая, кажется, спокойно продолжалась, несмотря на домашние и гражданские трудности. Среди его работ в разных местах, куда его заносила судьба, был табернакль для собора Малаги. Он уже некоторое время работал над проектом этого табернакля, когда до него дошли слухи, что епископ Малаги намерен заключить выгодную сделку и выбить из него плату. Поэтому, упаковав свои планы и чертежи, он сел на мула. Кано заметил: "Эти чертежи либо будут отданы даром, либо принесут две тысячи дукатов". Весть о его отъезде вызвала тревогу среди власть имущих, и ему было предложено вернуть чертежи и получить свою цену.

Кано вырезал распятие в натуральную величину для королевы Марианы, которое она подарила монастырю Монсеррати в Мадриде. Алонсо Кано вступил в церковь и стал каноником кафедрального собора Гранады. Но все его таланты не повлияли на его конечное благосостояние: он умер в крайней нужде в 1667 году, и в соборных записях указано, что он был получателем благотворительной помощи: пятьсот реалов были выделены "канонику Кано, который был болен и очень беден, и не имел средств, чтобы заплатить врачу". В другой записи упоминается о покупке "домашней птицы и сладкого мяса" также для него.

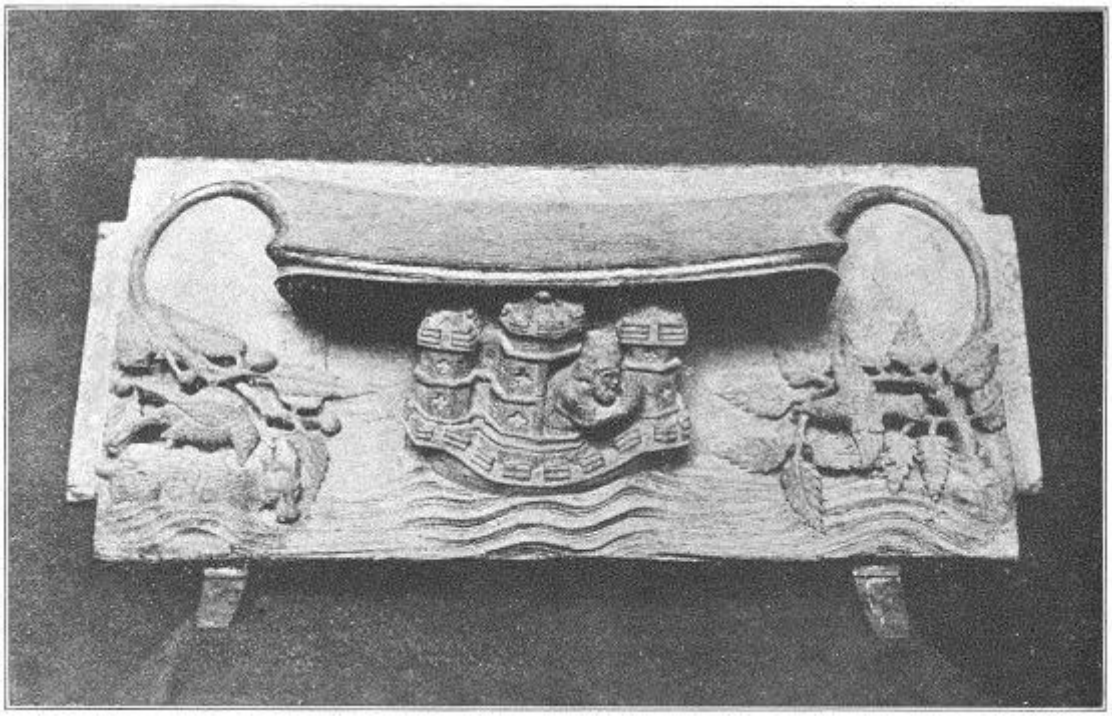
Кано сделал одну скульптуру из мрамора - ангела-хранителя для монастыря в Гранаде, но она больше не существует. Некоторые из его архитектурных рисунков хранятся в Лувре. Форд говорит, что его Сан-Франческо в Толедо - "шедевр трупно-экстатических чувств".

Гротески, игравшие столь большую роль в церковном искусстве, осуждаются святым Бернардом: "Что толку, - спрашивает он, - в этих нелепых чудовищах, выставленных в монастырях перед читающими монахами?... Зачем изображены нечистые обезьяны и дикие львы, чудовищные кентавры и полулюди, пятнистые тигры, сражающиеся солдаты и играющие на трубах охотники?" Затем Сен-Бернар невольно признает очарование всех этих гротесков, добавляя: "Разнообразие форм повсюду столь велико, что мраморные скульптуры приятнее читать, чем рукописи, и целый день уходит на их разглядывание, а не на размышления о законе Божьем". В заключение святой Бернар приводит универсальный аргумент: "О Боже, если человек не стыдится этих пакостей, почему бы ему хотя бы не пожалеть о расходах?". Сто лет спустя приор де Коинси порицал духовенство за то, что оно позволяет "диким кошкам и львам" равняться на святых.

ЛАРЕК С МИЗЕРЕРЕ; РЕМЕСЛЕННИК ЗА РАБОТОЙ

Настоящий критерий прекрасного гротеска - подлинного готического монстра - заключается в том, что он, несмотря на свою чудовищность, должен сохранять определенную анатомическую стройность: необходимо представить себе, что животный организм мог развиваться по этим линиям. В XIII веке это всегда возможно; но гораздо позже, в эпоху Возрождения, гротески стали просто комичными, деградирующими и лишенными юмора: в одной из следующих глав эта идея будет развита подробнее.

Искусство хоров и мизерер было естественным излиянием юмористического инстинкта, который имел так мало возможностей проявить себя в монашеском уединении. Шутка была спрятана под сиденьем, вне поля зрения посетителей или мирян: незаметная, но скрытно развлекающая. В ее разработке не было никакого самосознания, она часто исполнялась из чистой любви к веселью и беллетристике, и именно по этой причине воплощает в себе все самые привлекательные качества своего искусства. Не было никакого тайного намерения создать жанровую историю современной жизни и нравов, как иногда утверждают. Они были случайно включены в работу, но у резчиков не было ни малейшего желания служить этой или какой-либо другой образовательной теории. Как и все легкомысленные проявления индивидуальности, мизереры представляют собой неоценимую ценность для мира искусства как свидетельство человеческого мастерства и искреннего веселья.



МИЗЕРЕРНАЯ КАБИНКА, ЭЛИ: НОЙ И ГОЛУБЬ

На мизерерах изображались многие пороки того времени. Здесь часто можно увидеть и "ханжу" в самом неприглядном виде, и двух сплетников с "невидимым свидетелем" в виде друга-мстителя, который наблюдает за происходящим и ждет удобного случая, чтобы нанести удар! Обжоры и скряги всегда сопровождаются знакомыми дьяволами, которые подталкивают их к таким грехам, которые в конце концов сделают их своей жертвой. Среди излюбленных тем на мизерере - "эльфийка". Неудивительно, что употребление эля оказалось столь важным фактором в шутках братства, ведь скорость его потребления в эпоху, когда он занял место чая и кофе, была огромной. Заключенные больницы Святого Креста в

Винчестере, которых называли "импотентами", ежедневно получали по одному галлону пива, а по праздникам - еще две кварты! Если таково было содержание пенсионеров , то какова должна была быть пропорция среди зажиточных людей? В 1558 году есть запись о нечестном продавце пива, который за пенни давал только пинту, а не обычную кварту! Тема обманувшей своих клиентов хозяйки, которую демоны утащили в ад, часто рассматривается резчиками с большим удовольствием, в священных стенах церковного хора!

ЛАРЕК С МИЗЕРЕРЕ; СУДЬБА ЖЕНЫ ЭЛЯ

В Ладлоу есть рельеф, на котором изображена неудачливая леди, которую несет на спине демон, висящий вниз головой, в то время как улыбающийся "записывающий имп" делает записи в свитке о ней! В одной из Честерских мистерий жену Але заставляют признаться в собственных недостатках:

"Когда-то я была трактирщицей,
Нежной сплетницей и крановщицей,
Вина и эля надежный пивовар,
И горе мне от этого.

В банках я не соблюдал истинной меры,
И кружки продавал по своему усмотрению,
Обманывая многих,
Хотя эль мой был ничтожен!"

В Холдернесе есть любопытная мизерера, изображающая монахиню между двумя зайцами: она смотрит с улыбкой и подмигивает!

В Рипоне на стендах изображен Иона, брошенный киту, и тот же Иона, от которого впоследствии отказалось морское чудовище. Кит изображен в виде большой безгубой улыбающейся головы с зияющими челюстями, находящейся посреди воды, а Иона принимает обычную "голову", знакомую в средневековом искусстве, где бы ни изображался этот эпизод.

Популярной трактовкой стойла была лиственная маска; стебли, выходящие изо рта маски и развивающиеся в листья и лозы. Это совершенно глупый и нелюбовный дизайн: в большинстве случаев он лишен настоящего юмора и заставляет вспомнить о бессмысленных

римских гротесках и гротесках эпохи Возрождения. Средневековая причудливость отсутствует.

В Беверли женщина изображена избивающей мужчину, а собака угощается из котелка с супом. Мисереры в Беверли датируются примерно 1520 годом.

Животные в качестве музыкантов тоже часто появлялись - свиньи, играющие на скрипках или трубах, осел, играющий на арфе, и подобные эксцентричные образы можно встретить во многих местах, а Рейнард-лис во всех его проявлениях встречается повсеместно.

Камеры хора в Линкольне отличаются прекрасной резьбой и дизайном: они датируются четырнадцатым веком и были подарены казначеем Джоном де Уэлберном. Здесь много восхитительных мизерер, многие из которых взяты из легенды о лисе Рейнарде.

Аббат Айлип из Вестминстера был великой личностью, влиявшей на свое время и место, где проявился его гений. Он постоянно и тщательно занимался ремонтом и реставрацией в аббатстве, и под его руководством было создано много прекрасных картин и иллюминаций. Особые периоды художественной активности в большинстве соборов можно проследить по личному влиянию какого-либо культурного церковного деятеля.

Очень красивым образцом английской резьбы является диковинный дубовый сундук в Йоркском соборе, на котором прекрасно изображен Святой Георгий, сражающийся с драконом. Однако окончание истории отличается от того, что обычно ассоциируется с этой легендой, так как дама уводит покоренного дракона на поводке, а очень жалкое ползание существа изображено с большим юмором.

Средневековая резьба по слоновой кости практически началась с IV века; говоря об используемых инструментах, можно с уверенностью сказать, что они соответствовали тем, которыми пользовались скульпторы по дереву. Как правило, авторитеты считают, что существовал некий метод, с помощью которого слоновая кость могла быть взята со всей округлой поверхности бивня, а затем, путем вымачивания или другой обработки, сделана достаточно податливой, чтобы быть выгнутой в большой плоский лист: ведь некоторые из больших средневековых слоновых костей гораздо шире , чем диаметр любого известного возможного бивня. В ранних трактатах есть рецепты, рассказывающие о том, как размягчить слоновую кость, чтобы ее было легче лепить: в Mappae Clavicula двенадцатого века даны указания по приготовлению ванны, в которой нужно замочить слоновую кость, чтобы она стала мягкой. В Sloane MS. встречается еще один рецепт для той же цели.

Дом Ахава "из слоновой кости, который он сделал", должно быть, был покрыт очень тонким шпоном, или же слоновая кость использовалась в качестве инкрустации, что часто случалось в сочетании с черным деревом. Иезекииль намекает на такое сочетание. Слоновая кость и золото использовались греками в их знаменитых хриселефантинских статуях, в которых тонкие пластины слоновой кости образовывали лицо, руки и открытые части тела, а остальное покрывалось золотом. Это искусство зародилось у братьев Дипина и Сциллиса, около 570 года до н. э., на Крите.

"При создании скульптуры из слоновой кости, - говорит Теофил, - сначала сформируй дощечку такой величины, какую ты пожелаешь, и, наложив на нее мел, изобрази свинцом фигуры по своему желанию, а заостренным инструментом наметь линии, чтобы они появились: затем вырежи основания так глубоко, как ты хочешь, с помощью различных инструментов, и вырежи фигуры или другие вещи, которые ты пожелаешь, в соответствии с

твоей изобретательностью и мастерством". Он рассказывает, как сделать рукоятку ножа с открытой резьбой, сквозь которую видна золотая земля: и такой нож будет очень красив в готовом виде, согласно указаниям Теофила. Он также рассказывает, как покрасить слоновую кость . "Есть также трава, называемая "рубрика", корень которой длинный, тонкий и красного цвета; выкопанный, он высушивается на солнце и расталкивается в ступке пестиком, а затем выскребается в горшок и заливается щелоком, после чего варится. В него, когда он хорошо прокипит, кладут кость слона, рыбы или оленя, и она становится красной". Шахматные фигуры эпохи Средневековья изготавливались из слоновой кости: вполне вероятно, что необходимость в красном пятне ощущалась в первую очередь для таких фигур.

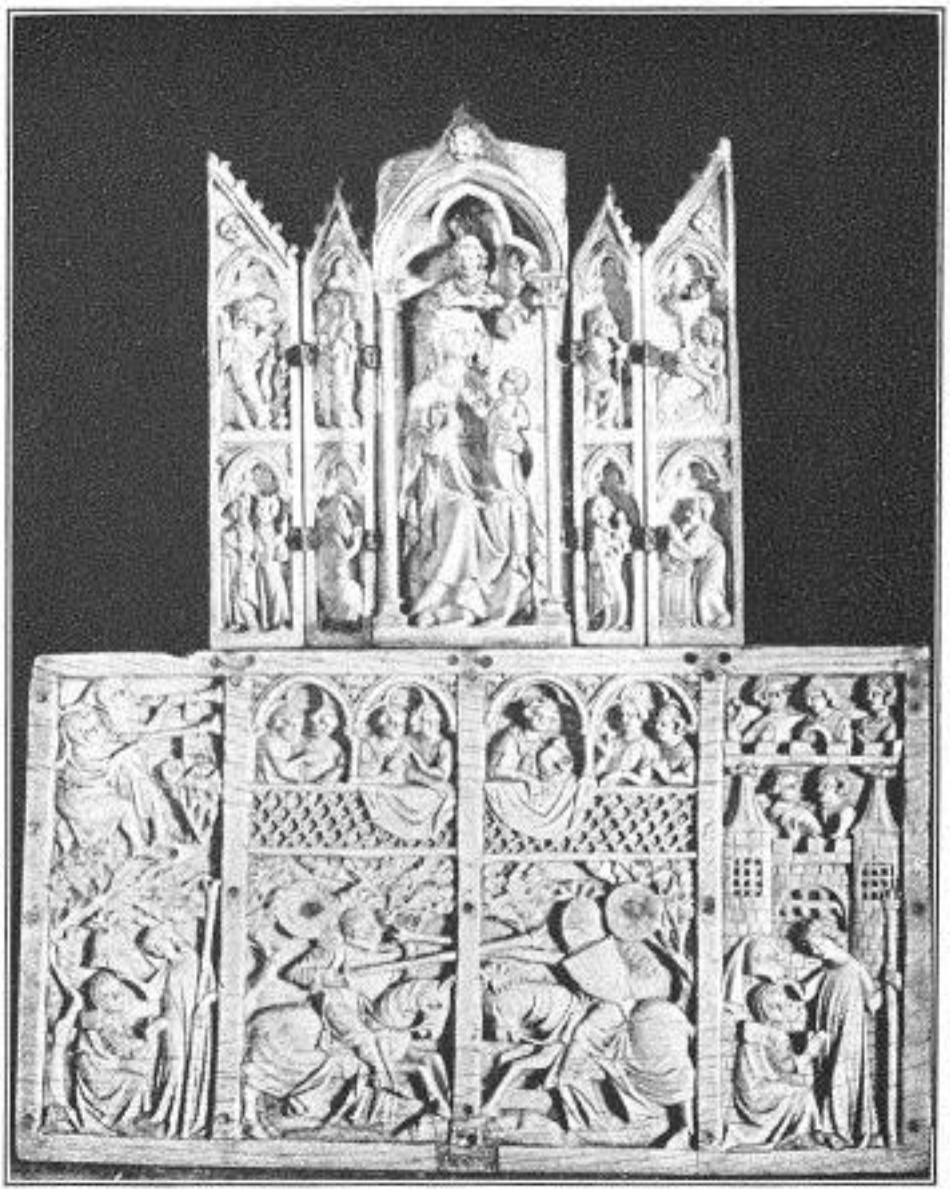
Знаменитые консульские диптихи датируются четвертым веком. Консулы имели обыкновение преподносить сенаторам и другим должностным лицам эти маленькие складные таблички из слоновой кости, и украшение диптихов было одной из главных функций мастера по работе со слоновой костью. Некоторые из них были весьма амбициозного размера; в Британском музее хранится диптих размером более шестнадцати дюймов на пять: бивень, из которого он был сделан, должно быть, был почти уникальным по размеру. Это византийская работа, на ней вырезана фигура ангела.

Григорий Великий послал подарок из слоновой кости Теодолинде, королеве лангобардов, в 600 году. Он украшен тремя фигурами и представляет собой интереснейший диптих.

Самый ранний диптих, однако, относится к 406 году и известен как диптих Проба, на котором можно увидеть барельефный портрет императора Гонория. На диптихе Филоксена есть греческий стих, означающий: "Я, Филоксен, будучи консулом, предлагаю этот подарок мудрому сенату". Интересный диптих, шестнадцать дюймов на шесть, с надписью: "Флавий Стратег Апий, прославленный человек, граф самых ревностных слуг и обычный консул". Этот консул был инвестирован в 539 году; работа была сделана в Риме, но является собственностью собора Орвьедо в Испании, где она считается бесценным сокровищем.

Клавдиан в IV веке упоминает о диптихах, говоря об "огромных бивнях, вырезанных сталью на скрижалях и сверкающих золотом, с выгравированным прославленным именем консула, распространяемых среди великих и малых, и великое чудо Индий, слон, бродит без бивней в стыде!". В Магастере, городе, которым, по словам Марко Поло, управляли "четыре старика", продавали "огромное количество слоновьих зубов".

Рабанус, последователь Алкуина, родившийся в 776 году, был автором интересной энциклопедии, радующей всеобъемлющим названием "О Вселенной". Этот труд состоит из двадцати двух книг, которые, как предполагается, охватывают все возможные темы, по которым читатель мог бы полюбопытствовать..... Семнадцатая книга посвящена "земной пыли и почве", под этим непривлекательным названием он включает все виды камней, обычных и драгоценных; соль, кремень, песок, известь, струю, асбест и персидский лунный камень, о яркости которого он утверждает, что она "растет и убывает вместе с луной". Позже он уделяет немного места жемчугу, кристаллам и стеклу. Далее следуют металлы, мрамор и *слоновая кость*, хотя почему последняя должна быть причислена к минералам, мы никогда не поймем.



СКИНИЯ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ, РАВЕННА

Римские диптихи часто использовались в качестве послеобеденных подарков знатным гостям. Они были представлены на сайте по разным поводам. В "Посланиях Симмаха" автор говорит: "Моему господину и князю я послал диптих, окантованный золотом. Другим друзьям я тоже подарил эти записные книжки из слоновой кости".

Если слоновые бивни служили источником слоновой кости для южных народов, то более северные народы использовали бивни моржей и нарвалов. В Германии это часто происходило именно так. Сказочный рог единорога, который так часто упоминается в ранней литературе, был, несомненно, из нарвала, хотя его обладатель всегда предполагал, что получил более примечательный рог, который, как говорили, украшает единорога.

Триптихи следовали за диптихами в естественной последовательности. В Средние века они, как правило, носили набожный характер, хотя иногда встречаются и светские сюжеты. Письма иногда писали на дощечках из слоновой кости, которые предполагалось снова использовать для пересылки ответа. Святой Августин извиняется за то, что писал на пергаменте, поясняя: "Мои скрижали из слоновой кости я отправил с письмами твоему дяде; если у тебя есть какие-нибудь мои скрижали, пожалуйста, отправь их на случай подобных

чрезвычайных ситуаций". Скрижали с восковыми накладками использовались и в школах, как сейчас дети используют грифельные доски.

Диптихи из слоновой кости были модными подарками и сувенирами во времена позднего римского императорства. Они заняли место, которое в более ранние времена занимали иллюминированные книги, такие как созданные Лалой из Кизика, о котором еще будет упомянуто в связи с книжными иллюминаторами.

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО; РЕЗЬБА ПО СЛОНОВОЙ КОСТИ

После триптихов появились наборы из пяти створок, соединенных шарнирами; иногда они располагались группами по четыре вокруг центральной доски. Часто они предназначались для использования в качестве обложек для книг. Иногда пять створок состояли из

классических слоновых костей, которые были изменены таким образом, что теперь имели христианское значение. Прекрасный диптих в Барджелло, изображающий Адама в земном раю, вполне мог изначально предназначаться для Орфея, тем более что Ева здесь отсутствует! Обработка довольно классическая, и, вероятно, она была адаптирована к своему более позднему названию. На некоторых диптихах, которые впоследствии использовались в церковных целях, видны следы того, что консульская надпись была стерта, а воск удален, в то время как христианские чувства были написаны или вырезаны внутри самой книги. Части службы также иногда переписывались на диптихи. В Миланском обряде содержатся такие фрагменты: "Урок окончен, ученый, облаченный в сюртук, берет скрижали из слоновой кости с алтаря или амвона и поднимается на кафедру"; в другом месте встречается похожая аллюзия: "Когда диакон поет "Аллилуиа", ключарь недели передает ему скрижали из слоновой кости на выходе из хора".

Анастасий в своей "Жизни папы Агафона" рассказывает о форме посмертного отлучения, которая иногда практиковалась: "Они убирали с диптихов... везде, где это можно было сделать, имена и фигуры этих патриархов, Кира, Сергия, Павла, Пирра и Петра, через которых среди православных распространялось заблуждение".

Среди резных изделий из слоновой кости времен Карловингов можно упомянуть шкатулку с орнаментальными колоннами, которую Эгинхард послал своему сыну. В 823 году Людовику ле Дебонару принадлежали статуэтка, диптих и ларец, а в 845 году архиепископ Реймский сделал заказ на обложки для книг из слоновой кости, для трудов святого Иеронима, Лекционария и других произведений.

Самая большая и известная резьба по слоновой кости средневековья - трон Максимиана, архиепископа Равенны. Это кресло с дугообразной спинкой и подлокотниками целиком состоит из слоновой кости, покрытой замысловатыми резными бляшками. Его высота значительно превышает три фута, и оно является превосходным образцом лучшего искусства шестого века. Его фотографии и репродукции можно увидеть в большинстве работ, посвященных этой теме. Сцены из Священного Писания расположены по всему периметру, разделенные очаровательными меандрами из глубоко вырезанных мотивов виноградной лозы. Некоторые авторитеты считают, что фигуры уступают остальным украшениям: конечно, в любом изображении человеческой фигуры архаический элемент ощущается сильнее, чем когда он проявляется в лиственных формах или обычных узорах. Диптихи часто собирают в большом количестве и помещают в большие произведения из слоновой кости, что заставляет некоторых авторитетов предполагать, что трон из Равенны был сделан из такой коллекции; но это опровергается Пассери в 1759 году, который упоминает о панелях в следующих выражениях: "Невежды легко могут принять их за диптихи..... Это не так, ибо они не могут быть взяты из консульских диптихов, которые имели свой собственный орнамент, относящийся к консультанту и знакам отличия, отличающийся от скульптуры, предназначенной для других целей. Поэтому явно ошибаются те , кто считает диптихами некоторые таблички, на которых нет надписи ни одного консула, а изображены Музы, Вакханки или боги. Мне кажется, что это были обложки для книг". Вероятно, выбранная форма вертикальной таблички для большинства резных изделий из слоновой кости основана на экономических принципах: лучше всего использовать наибольшую поверхность квадратного блока материала, чтобы нарезать его тонкими ломтиками. В своей архитектуре южные средневековые строители так обращались с камнем, возводя подконструкцию из кирпича и укладывая на его поверхность плиту или фанеру из более дорогого материала: со слоновой костью действовал тот же принцип, и форма бивня, длинного и узкого, естественно, определяла форму получаемых табличек.

Трон Ивана III в Москве и трон Святого Петра в Риме также являются великолепными памятниками этого искусства. Шкатулки из слоновой кости были главным проявлением вкуса к этому средству в переходный период с восьмого века до возрождения византийского мастерства в десятом веке. Эта форма скульптуры достигла своего расцвета в то время, когда каменная скульптура переживала упадок.

В Равенне есть восхитительная обложка для книги, которая является хорошим примером различных работ шестого века. В центре изображен Христос, сидящий на троне под своеобразным балдахином из пальметто; над ним, на длинной панели, два летящих ангела с крестом в венке; по обе стороны стоят маленькие приземистые фигурки с шарами и крестами в руках. Сцены из чудес Господа занимают две боковые панели, которые разделены , так что всего их четыре; они настолько причудливы, что не похожи на гротеск, но обладают неким тупым очарованием, которое усиливается кремовой глыбой материала, из которого они сделаны. Исцеление слепого, воскрешение мертвого и повеление человеку у бассейна взять свою постель и идти представлены очень точно; постель в данном случае представляет собой кушетку с деревянным каркасом и матрасом, перенос которой потребовал бы необычайной силы даже от крепкого, здорового человека. Одно из самых наивных изображений чудес на этой панели - исцеление "одного одержимого": мальчик связан веревками за запястья и лодыжки, а при прикосновении мастера из макушки страдальца выходит маленький демон, гордо размахивающий руками в честь своей свободы! Под ним - небольшая сцена с тремя Детьми в Огненной печи; они выглядят так, словно представляют водевильный номер, одухотворенные действием и очень драматичные. Под всем этим находится мастерское панно с изображением Ионы и кита - старого любимца, часто появляющегося в средневековом искусстве. Кит, позитивно улыбающийся и спортивный, с нетерпением ждет свою добычу справа. Иона грациозно ныряет с корабля, стремясь попасть в пасть кита. На противоположной стороне кит, выкашляв свою жертву, выглядит разочарованным, а Иона в состоянии вялости, наводящей на мысль о морской болезни, откидывается на берегу; к нему спешит ангел с поднятым в знак упрека пальцем.

Искусная резьба по слоновой кости девятого века в карловинском стиле представляет собой обложку книги, на которой изображено нахождение святого Галла в пустыне прирученными медведями. Эти медведи, прилично ступающие на задних лапах, изображены несущими хлеб голодному святому: один держит длинную французскую буханку знакомого образца, а другой - булочку для завтрака!

В знаменитой академии Бернварда Хильдесхаймского было отделение резьбы по слоновой кости, о котором уже упоминалось.

Рожки для питья из слоновой кости были одними из самых красивых и богато украшенных образцов светской слоновой кости. Их называли олифантами, потому что для их изготовления использовались в основном бивни слонов. В 1515 году граф Ормонд оставляет в своем завещании "маленький белый рог из слоновой кости, украшенный с обоих концов золотом", а в соборе Святого Павла в XIII веке упоминается "большой рог из слоновой кости, выгравированный со зверями и птицами". Рог Ульфы в Йорке - пример огромных питьевых рогов, из которых саксы и датчане в ранние времена пили в знак передачи земель; как сообщает нам старый летописец, "когда он дал рог, который должен был передать его владения, он наполнил его вином и встал на колени перед алтарем... так что он выпил его в знак того, что таким образом он передал им свои земли". Этот рог был подарен Ульфой собору вместе с определенными землями за некоторое время до Завоевания и поставлен им на алтарь.

Интересные изделия из слоновой кости часто являются пастырскими посохами , которые носят епископы. На этом посохе епископа Хильдесхайма Отто в 1260 году в разных частях вырезаны надписи: "Убеждай

ПАСТЫРСКИЙ ПОСОХ; СЛОНОВАЯ КОСТЬ, ГЕРМАНИЯ, XII ВЕК

в нижней части; править в средней; и исправлять в острие". Таковы были, по-видимому, символические функции крозиера. Французские готические крозиры из слоновой кости, пожалуй, красивее других: маленькие фигурки , стоящие в резных волютах, особенно тонки и изящны.

Перед тем, как средневековый епископ совершал мессу, его окутывали в паранджу, а его волосы расчесывал "почтительно и легко" (не дергать!) дьякон. Для этой церемонии использовались специальные резные гребни из слоновой кости, известные как литургические гребни. Многие из них сохранились в коллекциях, и часто они украшены самым восхитительным образом, с небольшими процессиями и сценами из Священного Писания в барельефе. В Регалиях Англии среди вещей, уничтоженных в 1649 году, упоминается "один старый гребень из рога, который ничего не стоит". По мнению Дэвенпорта, это мог быть гребень, которым приглаживали волосы короля по случаю коронации.

Богатая кафедра в Экс-ла-Шапель покрыта пластинами из золота с камнями и резьбой по слоновой кости; они очень изящны. Она была подарена собору императором Генрихом II.

Надпись можно перевести следующим образом: "Искусно украшенная золотом и драгоценными камнями, эта кафедра посвящена королем Генрихом с благоговением, желающим небесной славы: богато украшенная его собственными сокровищами, для тебя, Пресвятая Дева, чтобы ты могла получить высший выигрыш в качестве будущей награды за него". Чувство не совсем бескорыстное; но разве мотивы не бывают смешанными? С этой кафедры в 1146 году святой Бернар читал проповедь о крестовом походе . Резьба по слоновой кости очень древняя и удивительно тонкая, изображающая фигуры из греческих мифов.

Ручки из слоновой кости были обычными для мухобойки, или флабеллума, используемого у алтаря, чтобы отгонять мух и других насекомых от Элементов. Одна запись в инвентарной описи 1429 года может сбить с толку, если не знать об этом обычае: предмет упоминается как "one muscifugium de pecock", что означает мухобойку из павлиньих перьев!

Маленькие круглые коробочки из слоновой кости, искусно украшенные скульптурами, использовались как для хранения Святыни, так и для хранения реликвий. В описи лондонской церкви Сент-Мэри-Хилл в XV веке упоминается "литийский кофр из слоновой кости с реликвиями". В Дареме в 1383 году упоминается "ларец из слоновой кости, содержащий облачение святого Иоанна Крестителя", а в XIV веке в той же коллекции был "зуб святого Гендульфа, полезный при падучей болезни, в маленьком пикселе из слоновой кости".

КОРПУС ЗЕРКАЛА ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ; ЗЕМЛЯ XIV ВЕКА

Зеркальные задники из слоновой кости хорошо подходят для украшений более светского характера: на них часто вырезали "Осаду замка любви" и сцены из старых романов; турниры

были очень популярны, когда дамы на балконах сверху забрасывали героев розами размером с себя, а наставник Аристотель, "играющий на лошади", был очень любим. Маленькие побеги на лошадях тоже очень нравились в качестве сюжетов; иногда появляются ряды героев на лошадях, стоящих под окнами, из которых, самым массовым образом, целые женские монастыри или школы-пансионы, кажется, спускаются, чтобы лететь вместе с ними. На одном из таких зеркал изображен Хьюон Бордоский, играющий в шахматы с дочерью короля: На другом - замок, занимающий верхний центр круга, а под окном - разводной мост, через который проходит процессия конных рыцарей. Один из них остановился и, неуверенно балансируя на попонах своего седла, помогает даме спуститься из окна. Внизу видны другие, а может быть, те же влюбленные, но на более поздней стадии игры, спасающиеся в лодке. В окнах видны головы других дам, ожидающих своей очереди быть унесенными.

ЗЕРКАЛЬНЫЙ ШКАФ ИЗ СЛОНОВОЙ КОСТИ, 1340 ГОД

Сундук из слоновой кости простой квадратной формы, некогда принадлежавший преподобному мистеру Боулу, подробно описан Картером в "Старинных образцах" и представляет собой столь интересный пример аллегорической романтики, какой только можно себе представить. Обратите внимание на позу рыцаря, который положил свой меч через пропасть, чтобы использовать его в качестве моста. Он идет на четвереньках, с негнущимися коленями, прямо по острию клинка!

Среди небольших коробочных святынь, которые вскоре развились в христианские времена из консульских диптихов, в описи Роджера де Мортимера есть такая: "длинная коробка из ивовой кости, с закрытым в ней изображением Нашей Госпожи".

Различия в выражении французской, английской и немецкой резьбы по слоновой кости весьма интересны. Французские лица и фигуры всегда отличаются пикантностью действий: нос немного втянут, а веки длинные. Немецкая демонстрирует большую солидность лица, меньшую переходность и легкость фигуры, а нос более тупой. Английская резьба часто бывает энергичной, почти гротескной в своей напряженности, а следы от инструментов заметны, что придает грубость и интерес.

Ничто не может быть более изысканным, чем готические святыни из слоновой кости, выполненные в XIII веке, но описания, не сопровождаемые иллюстрациями, могут дать мало представления об их индивидуальном очаровании, поскольку сюжет обычно один и тот же: Богородица с младенцем в центральной части триптиха, а сцены из Страстей занимают места по обе стороны, в крыльях.

Круглые статуэтки в раннехристианские времена были редкостью: один Добрый Пастырь из коллекции Базилевского почти уникален, но пиксы в цилиндрической форме делались, скульптура на них была рельефной. В небольших статуэтках из слоновой кости при вырезании фигуры необходимо было следовать естественному изгибу бивня, отсюда обычные извилистые, а иногда и почти контурные формы, часто встречающиеся на этих образцах. Позже эта особенность была скопирована в камне, неосознанно, просто потому, что стиль стал привычным. Одна из самых очаровательных групп фигур из слоновой кости находится в Лувре - "Коронация Богородицы". Две центральные фигуры окружены очаровательными шуточными ангелочками, у которых характерная улыбка, похожая на кошачью, что является обычной чертой всей французской скульптуры готического типа. В небольшом триптихе XIV века, который сейчас находится в Лондоне, есть довольно необычная сцена Иосифа, сидящего напротив Девы Марии и держащего Младенца на руках.

Среди немногих имен средневековых резчиков по слоновой кости известны имена Генриха де Гресса (1391 г.), Элиота (1390 г.) и Генриха де Сенлиса (1484 г.). Элиота записали как изготовителя для Филиппа Смелого "двух больших табличек из слоновой кости с изображениями, одно из которых... житие месье Святого Иоанна Крестителя". Это вежливое описание встречается в "Счетах Амиота Арнаута" в 1392 году.

Любопытной диковинкой готического периода было изготовление статуэток Девы Марии из слоновой кости, которые открывались по центру (как Железная дева из Нюрнберга) и открывали внутри серию сцен из Священного Писания, изваянных на задней и обеих сторонах. Эти изображения назывались Vierges Ouvrantes и были скорее любопытны, чем красивы.

В Британском музее хранится образец северной работы - корзина, вырезанная из кости кита; она выполнена в норвежском стиле , а по краю имеется руническая надпись, которая переводится следующим образом:

"Кости кита от рыбьего потопа
Я поднял на холме Ферген:
Он разбился насмерть в своих забавах
И на мель он сел в мелководье".

Под Фергенским холмом подразумевается возвышенность в окрестностях Дарема.

ШАХМАТНАЯ ФИГУРА ИЗ ЛЬЮИСА

В Британском музее хранятся очень древние шахматные фигуры, в частности, набор под названием "Шахматные фигуры Льюиса". Они были обнаружены в прошлом веке, когда их обнажил топор рабочего. У этих шахматных фигур странные пристальные глаза; когда рабочий увидел их, он принял их за гномов, которые вылезли из недр земли, чтобы досадить ему, и в ужасе бросился бежать, чтобы сообщить о том, что оказалось важным археологическим открытием.

Одну из шахматных фигур Карла Великого можно увидеть в Париже: он сидит верхом на слоне, а рядом с ним - кортеж, все в одном экземпляре. Иногда эти люди сами по себе являются очень сложной резьбой по слоновой кости.

Поскольку мистер Маскелл отмечает, что епископы не носили митры, согласно высокому авторитету, до 1000 года, маловероятно, что какая-либо из древних шахматных фигур, на которых епископ изображен в митре, должна быть более ранней, чем одиннадцатый век. Существует один прекрасный англосаксонский набор шашек, в котором белые фигуры сделаны из моржовой слоновой кости, а черные - из настоящей струи.

Паксы, которые передавались в церкви для поцелуя мира, иногда изготавливались из слоновой кости.

Остатки ранней испанской скульптуры из слоновой кости немногочисленны. Среди них - шкатулка, любопытно и причудливо орнаментированная и украшенная, со следующей надписью: "Во имя Бога, благословение Бога, полное благополучие, счастье, исполнение надежд на добрые дела и отсрочка рокового периода смерти, да пребудет с Хагибом СейфоCOPY00. Эта шкатулка была сделана по его приказу под наблюдением его раба Номайра в 395 году". Шкатулки из слоновой кости в Испании часто использовались для хранения духов или в качестве шкатулок для драгоценностей. Кроме того, их было принято использовать для передачи реликвий в дар церквям. Слоновая кость в Испании широко использовалась для инкрустации изысканной мебели.

В 1033 году король дон Санчо заказал святилище, в котором хранились мощи святого Милана. Дощечки из слоновой кости, которыми украшена эта святыня, являются интересными образцами испанского искусства в условиях восточного господства. Под

одной маленькой фигуркой написано Apparitio Scholastico, под другой - Remirus Rex, а фигурка скульптора, вырезающего щит, с рабочим, стоящим рядом, обозначена как "Магистр и Ридольфо, его сын".

Немногие отдельные резчики по слоновой кости известны по именам. Французский художник Жан Лабраэлье работал по слоновой кости для Карла V; в Германии это, должно быть, было довольно модным занятием в высшем свете; курфюрст Саксонии Август Благочестивый, умерший в 1586 году, был мастером по слоновой кости, а две табакерки изображены как работа Петра Великого. Курфюрст Бранденбургский и Максимилиан Баварский занимались резьбой по слоновой кости для собственного отдыха. В семнадцатом и восемнадцатом веках было много известных скульпторов, которые обращались к слоновой кости, но наши исследования вряд ли заведут нас так далеко.

Однако на мгновение я должен коснуться темы бильярдных шаров. Возможно, нашим читателям будет интересно узнать, что размер маленькой черной точки на шаре указывает на его качество. Нерв, проходящий через бивень, виден в этой точке, и шар, сделанный из слоновой кости вблизи конца бивня, где нерв сужается до самых маленьких размеров, является лучшим шаром. Самые лучшие шары делаются из коротких бивней, которые называются "шаровидными зубами". Слоновая кость в них более зернистая, и стоят они гораздо дороже. Очень большие бивни чаще всего имеют крупнозернистые костные участки вблизи центра.

ГЛАВА X

ИНКРУСТАЦИЯ И МОЗАИКА

Существует три вида инкрустации: одна, когда рисунок вырезается, пластичный наполнитель вдавливается и застывает по принципу черни; другая, когда отдельно вырезается как вставляемая деталь, так и фон; и третья, когда несколько маленьких кусочков соединяются вместе, как в мозаике. Тротуар в Сиене - пример первого способа. Второй процесс часто выполняется с помощью тонкой пилы, например, так называемой лобзиковой пилы, которая вырезает один и тот же рисунок на светлом и темном дереве, один слой на другой; затем темное можно поместить в светлое, а светлое в темное, не делая более одного пропила для обоих. Мозаику из мелких кусочков можно увидеть в любой из южных церквей, да и сейчас почти во всех странах. Это был главный вид отделки стен в средние века.

Примерно в 764 году маэстро Джудетто украсил восхитительную церковь Сан-Микеле в Лукке. Эта работа, или, по крайней мере, лучшая ее часть, представляет собой процессию различных маленьких, частично геральдических, частично гротескных животных, инкрустированных белым мрамором на фоне зеленого серпентина. Они полны лучших проявлений средневекового искусства.

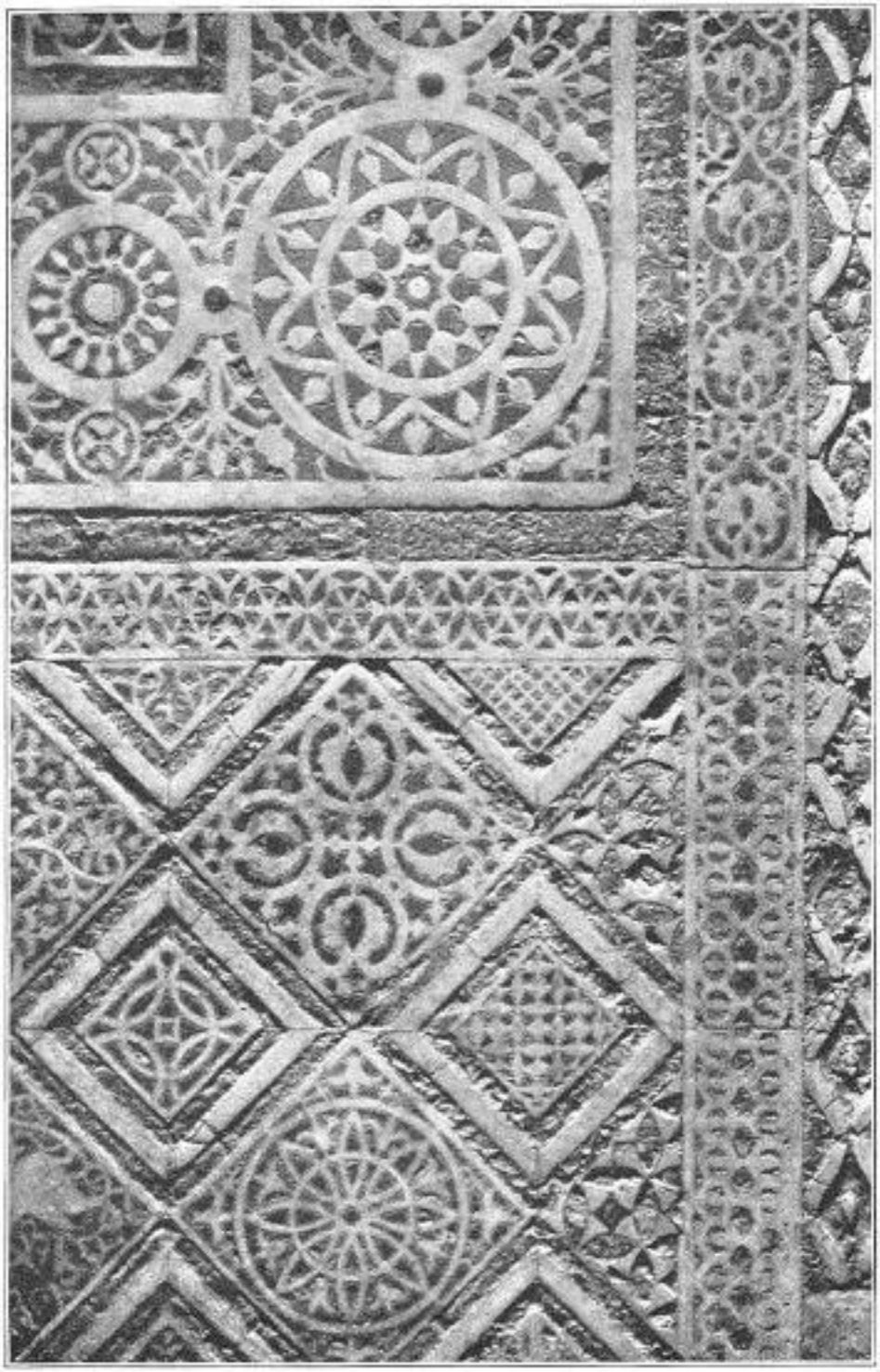
МРАМОРНАЯ ИНКРУСТАЦИЯ ИЗ ЛУККИ

Флорентийский лев, пизанский заяц, перуджийский аист, пистойский дракон - все это можно увидеть в этих простых мозаиках, если, конечно, считать их таковыми, едва ли более чем белыми силуэтами, но полными жизни и силы. Возникает эффект огромного куска кружева - настоящая резная работа того времени. Абсурдные маленькие деревья, заполняющие пространство, вписаны в зеленый и белый мрамор. Каждый читатель помнит, как Рёскин был в восторге от этих маленьких созданий, и никто не может не почувствовать их очарования.

Тротуары во флорентийском баптистерии и в Сан-Миниато - интересные примеры инкрустации из черного и белого мрамора. Это ранние работы, и они являются

естественными предшественниками чудесного тротуара в Сиене, который является самым выдающимся в своем роде в мире.

Мастера мостовых работали разными методами. Первый из них заключался в соединении больших плоских кусков мрамора, вырезанных по форме общего рисунка, и последующем нанесении на них фактического черного рисунка с помощью глубоко прорезанных каналов, заполненных твердым черным цементом. Каналы сначала были вырезаны поверхностно, а затем подчеркнуты и углублены с помощью сверла, в котором было сделано несколько отверстий.



ДЕТАЛЬ МОСТОВОЙ, БАПТИСТЕРИЙ, ФЛОРЕНЦИЯ

Позднее рабочие использовали черный мрамор для фона, красный - для основания и белый - для фигур, иногда добавляя желтую инкрустацию для украшений, драгоценностей и так далее. Некоторые мастера даже использовали серый мрамор для изображения теней, но это было очень сложно, и те, кто пытался использовать меньше кьяроскуро, были более успешны с точки зрения декоратора.

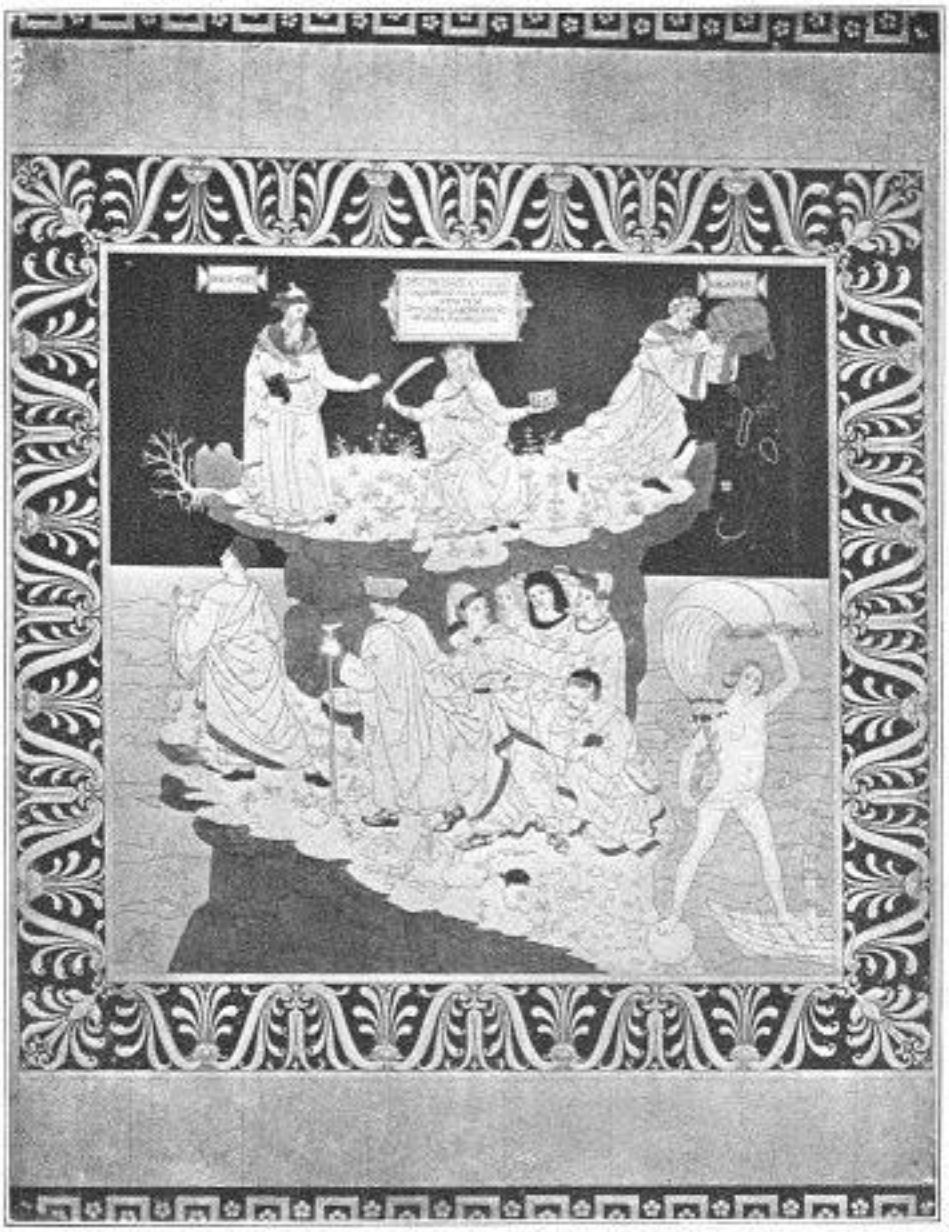
Эта работа охватывает несколько столетий. Самая ранняя дата создания орнамента в Сиене - 1369 год. С 1413 по 1423 год руководил работами Доменико дель Коро, знаменитый мастер стекла и интарсии. Красота и дух большей части ранней инкрустации пострадали от реставрации, но в целом эффект уникален, причем в таких масштабах, что критиковать его не решаются, как не решаются критиковать окна в Гауде.

Одно из отделений пола выложено настоящей мозаикой, датируемой 1373 годом. Дизайнер неизвестен, но ощущение очень сиенское: Ромул и Рем изображены в их привычном отношении к одомашненной волчице, а символические животные различных итальянских городов расположены в серии кругов вокруг этого центрального элемента. Одним из самых ярких рисунков является изображение Авессалома, подвешенного за волосы. Он выполнен в четких черно-белых тонах, а листва деревьев отличается удивительной декоративностью, переданной с интересными миниатюрами. Эта картина приписывается Пьетро дель Минелле и была начата в 1447 году.

Очень интересна композиция "Притча о соринке и лучине". Это ранняя работа, около 1375 года; на ней изображены два джентльмена в костюмах того времени, спорящие в придворном стиле, один из которых, очевидно, заявляет другому, как было бы лучше для него, если бы не соринка в глазу, а из глаза самого говорящего под невозможным углом торчит огромный клин дерева, длиннее его головы, от которого он не испытывает никаких неудобств и который, похоже, не подчиняется законам гравитации!

Над мостовой работал знаменитый Маттео да Сиена; он создал сцену резни невинных - похоже, это всегда была его любимая тема. Очевидно, он был склонен к болезням.

В 1505 году Пинтуриккьо получил плату за работу над полом: "Мастеру Бернардино Пинтуриккьо, отцу, за его труд по созданию карикатуры для проекта Фортуны, который сейчас делается в соборе, в этот 13-й день марта, 12 лир для нашего упомянутого мастера Альберто". Мозаика выполнена в красном, черном и белом цветах, а в орнаментальных частях рисунка использованы другие цветные мраморы, некоторые из которых были обновлены. Сама Фортуна также была отреставрирована, как и большинство нижних фигур в композиции. Ее шаткость хорошо видна по тому, как она опирается одной ногой на шар, а другой - на неустойчивую лодку, которая со сломанной мачтой плавает у берега. Она держит парус над головой, так что его может раскачивать переменчивый ветер. Три верхние фигуры сохранились лучше остальных.



ДЕТАЛЬ МОСТОВОЙ, СИЕНА; "ФОРТУНА", ПИНТУРИККЬО

Во Франции интерес к мозаике проявлялся и в одиннадцатом веке. В Сент-Реми в Реймсе был знаменитый тротуар, в котором использовалась эмаль, а также мрамор. Среди рисунков, появившихся на этой мостовой, которая, должно быть, соперничала с Сиеной в своей славе, была группа Семи искусств, а также многочисленные библейские сцены. Говорят, что некоторые кусочки ценных камней, таких как яшма, были выставлены в мраморных оправах, как "драгоценные камни в кольце". Существуют и другие французские мостовые XI века, похожие по конструкции, в которых для красного цвета использовалась терракота.

"Pietra Dura" - это мозаика, уложенная на толстое деревянное или мраморное основание. В основном использовались лазурит, малахит и яшма, а также кровавые камни, оникс и Rosso Antico. Во флорентийской работе Pietra Dura инкрустация двух твердых и одинаково ограненных материалов достигла своего апогея.

Арнольфо дель Камбио, построивший собор Санта Мария Фьоре во Флоренции, будучи его архитектором с 1294 по 1310 год, первым в этом городе стал использовать цветные плиты и панели из мрамора в виде плоской мозаики в огромных масштабах на внешней стороне

зданий. Его примеру последовали во всей Италии. Искусство мозаики Pietra Dura началось при Козимо I, который импортировал ее, если можно так выразиться, из Ломбардии. Она, как и гобелены Гобелена, использовалась главным образом для изготовления очень дорогих подарков, которые в противном случае были бы неподъемными, для вельмож и коронованных особ. Долгое время эта работа была королевской монополией. Во дворце Питти есть несколько интересных примеров, в данном случае в виде столиков. Цветы, фрукты, раковины и даже фигуры и пейзажи были представлены в этой манере.

Шесть мастеров искусства Pietra Dura приехали из Милана в 1580 году, чтобы обучать флорентийцев: портрет Козимо I стал первым важным результатом их трудов. Его выполнил маэстро Франческо Феруччи. В мавзолее Медичи во Флоренции выставлены великолепные образцы этого ремесла.

Во времена Фердинанда I это искусство было перенесено флорентийцами в Индию, где оно использовалось в декоре некоторых дворцов. При Фердинанде II. Пьетра Дура достигла своего апогея: в это время во Флоренции появился знаменитый француз Луиджи Сириес, который поселился во Флоренции в 1722 году. Он усовершенствовал это искусство, перестав использовать камень в качестве пигмента при создании картин и применяя его для более законных целей декорирования. Некоторые из больших столов в Питти - его работа. Цветы и раковины на порфировом грунте были особенно характерны для Сириеса. Задолго до этого был знаменитый инкрустатор столов по имени Антонио Леопарди, который жил с 1450 по 1525 год.

Инкрустация по дереву называлась маркетри и интарсия и использовалась в основном для мебели и хоров. Лабарте относит возникновение этого искусства в Италии к двенадцатому веку. Гильдия плотников во Флоренции имела отделение интарсиаторов, в которое входили все виды инкрустации по дереву. На самом деле правильнее говорить об интарсии, когда речь идет о ранних итальянских работах: это слово происходит от латинского "interserere", означающего "вставлять"; в то время как маркетри возникло во Франции, гораздо позже, от "marqueter", означающего "отмечать". Итальянская инкрустация деревом началась в Сиене, где, как сообщается, некий Мануэлло работал в соборе в 1259 году. В это время интарсия также производилась в Орвието. Вазари не очень высоко оценивал это искусство , говоря, что им занимались "люди, обладающие скорее терпением, чем мастерством в дизайне", и я, признаться, втайне разделяю мнение Вазари. Однако он критикует ее немного нелогично, когда продолжает говорить, что "работа скоро темнеет и всегда находится под угрозой гибели от червей и огня", поскольку в этих отношениях она не более скоропортящаяся, чем любая большая картина на холсте или панно. Вазари, как известно, всегда немного экстремален.

Самые первые итальянские мастера брали цельный брусок дерева, вырезали на нем углубление, а затем заполняли его другими породами дерева. Единственным врагом такой работы была сырость, которая могла ослабить клей или привести к разбуханию или деформации маленьких тонких кусочков. Клей наносили всегда, когда поверхности были идеально чистыми, и все это прессовали, привинчивая к нагретым металлическим пластинам, чтобы все равномерно высохло.

В 1478 году во Флоренции насчитывалось тридцать четыре мастерских интарсии. Сохранились личные истории нескольких итальянских мастеров инкрустации, и, поскольку ремесло кажется гораздо более жизненным, когда нам известны имена мастеров, будет интересно взглянуть на несколько имен выдающихся художников в этой области. Среди них Бернардо Аньоло и его семья; Доменико и Джованни Тассо - резчики по дереву, работавшие

с Микеланджело. Среди "Новелли" есть причудливая история под названием "Толстый резчик по черному дереву", которую интересно прочитать в этой связи.

Бенедетто да Майано, один из "самых торжественных" работников интарсии во Флоренции, после одного пробного опыта отвратился от своего искусства и с тех пор обратил свое внимание на другую резьбу. Вазари рассказывает о случившемся следующее. Бенедетто изготовил два прекрасных сундука, инкрустированных самым тщательным образом, и повез их ко двору Венгрии, чтобы продемонстрировать мастерство работы. "После того как он поклонился королю и был любезно принят, он принес свои ящики и распаковал их... но тут он обнаружил, что влажность морского путешествия настолько размягчила клей, что когда вощеные ткани, в которые были завернуты сундуки, были открыты, почти все предметы оказались прилипшими к ним и упали на землю! Был ли Бенедетто поражен и смущен таким событием в присутствии стольких вельмож, пусть каждый судит сам".

Знаменитой семьей инкрустаторов по дереву были дель Тассо, которые происходили из Сан-Джервазио. Один из братьев, Джамбаттиста, был заводилой и, как говорят, тратил много времени на развлечения и критику чужих методов. Он был другом Челлини, и все его приятели говорят, что он был хорошим парнем. Однажды он сам получил хорошую дозу духа критики от приезжего аббата, который остановился посмотреть на гробницу Медичи, где как раз работал Тассо. Тассо попросили показать незнакомцу все вокруг, что он и сделал. Аббат начал с того, что обесценил красоту здания, заметив, что фигуры Микеланджело в сакристии его не заинтересовали, а когда он поднимался по лестнице, то случайно выглянул в окно и увидел купол Брунеллески. Когда скучный церковник начал говорить, что этот купол не заслуживает того восхищения, которое он вызывает, возмущенный Тассо, верный своим друзьям, не выдержал. Иль Ласка рассказывает, что произошло: "С силой оттащив аббата назад, он заставил его упасть с лестницы, причем позаботился о том, чтобы упасть на него самому, и, воскликнув, что брат сошел с ума, связал ему руки и ноги веревками... а затем, взяв его, вздернув за плечи, отнес в ближайшую комнату, растянул на полу и оставил там в темноте, забрав ключ". Будем надеяться, что если сам Тассо был слишком склонен к критике, то, возможно, он извлек урок из этого дидактического монаха и в дальнейшем был более терпим.

О работе Каноцио примерно того же времени Маттео Колаччо в 1486 году пишет: "При осмотре этих фигур интарсиад я был настолько захвачен изысканностью работы, что не мог удержаться от того, чтобы не воздать хвалу автору до небес!" Так он восторженно отзывается о кабинках в церкви Святого Антония в Падуе, которые были инкрустированы Канозио при содействии других мастеров. Для его работы в церкви Святого Доменико в Реджо контракт требовал некоторых любопытных соблюдений: по нему он должен был купить материал за пятьдесят лир, выполнить одну треть всей работы за пятьдесят лир, заработать еще пятьдесят лир за каждую последующую треть, а затем отдать "сорок восемь досок даме", что бы это ни значило! Среди инструментов упоминаются: "Два винтовых надфиля: один линейка: четыре одноручных маленьких рубанка: стержни для изготовления карнизов: два больших квадрата и один графонетто: три стамески, одна клееная и одна полностью железная: пара больших щипцов: два маленьких топора: и скамья, на которую можно класть тарсию". Пирография берет свое начало в интарсии, где пение иногда использовалось в качестве штриховки в реалистичных узорах.

В "Исследовании дворца в Урбино" упоминаются "кресла, окружающие стол, выложенные мозаикой из тарсии и вырезанные маэстро Джакомо из Флоренции", мастером с большой репутацией. Одним из первых, кто начал использовать слоновую кость, жемчуг и серебро для инкрустации, был Андреа Массари из Сиены. Таким же образом была сделана

инкрустация из черепаховой скорлупы и латуни: два слоя выпиливались вместе, а затем менялись местами, чтобы узор из каждого материала лег на другой. Шкафы часто обрабатываются подобным образом. Слоновая кость и сандаловое или черное дерево тоже иногда сочетались таким образом. В Испании шкафы часто делали из своеобразной мозаики черного дерева и серебра; в 1574 году был издан запрет на использование серебра в этом качестве, поскольку оно становилось дефицитным.

В "Диологической семье" Де Луны, испанском труде 1669 года, приводится следующий разговор: "Сколько ваша светлость заплатила за этот шкаф? Он стоит более сорока дукатов. Из какого дерева он сделан? Красное - из красного дерева, из Хабаньи, и , черное - из черного дерева, а белое - из слоновой кости. Вы увидите, что работа превосходна". Это доказывает, что инкрустированные шкафы были обычным делом в Испании.

Черное дерево было дорогим, поэтому его иногда имитировали с помощью морилки. Старый рецепт XV века гласит: "Возьмите самшит и положите его на ночь в масло с серой, затем дайте ему потушиться в течение часа, и он станет черным, как уголь". Старая итальянская книга предписывает полировать это имитирующее черное дерево следующим образом: "Нужно ли полировать дерево жженой пемзой? Тщательно натрите работу холстом и этим порошком, затем промойте изделие голландской известковой водой, чтобы оно лучше отполировалось... затем нужно размочить кожуру граната, намазать ею дерево и поставить сушиться, но в тень".

Инкрустация часто имитировалась; сложные шкафы с маркетри в Санта-Мария делла Грация в Милане, которые с гордостью демонстрируются, на самом деле, по словам мистера Рассела Стерджиса, искусно раскрашены, чтобы имитировать настоящее инкрустированное дерево. Мистер Гамильтон Джексон утверждает, что эти работы Луини предназначены для того, чтобы быть известными как картины, но для имитации интарсии.

Интарсия производилась и в монастырях. Оливетанцы широко практиковали это искусство, и, как в некоторых монастырях были скриптории для производства книг, так и в других были столярные мастерские и студии, где, по словам Микеле Каффи, они проявляли "большой талант к работе по дереву, наследуя искусство тарсии по цветному дереву, которое они получили из Тосканы". Одним из наиболее значимых оливетанских монастырей был Сан-Микеле-ин-Боско, где известный мастер по тарсии, фра Раффаэлло да Брешиа, сделал несколько великолепных хоров. В 1521 году они были закончены, но были в значительной степени разрушены толпой во время подавления монастырей в восемнадцатом веке. В 1812 году восемнадцать из них были спасены, куплены маркизом Мальвези и помещены в Сан-Петронио. Он также пытался спасти навесы, но они были проданы на дрова по цене около двух пенсов за штуку!

Лавки Святого Доменика в Болонье выполнены фра Дамиано из Бергамо; о нем говорят, что его леса были окрашены так чудесно, что искусство тарсии было возведено им в ранг живописи! Большую часть своей жизни он был монахом-доминиканцем в Болонье. Когда Карл V посетил хор Сан-Доменико и увидел эти лавочки, он не поверил, что работа выполнена с помощью инкрустации, и в качестве доказательства вырезал кусок своим мечом.

Придворный Кастильоне с восхищением отзывается о работе фра Дамиано, "скорее божественной, чем человеческой". О техническом совершенстве работы он добавляет: "Хотя эти работы выполнены с инкрустацией, глаз не может даже при самом большом напряжении обнаружить стыки..... Я думаю, более того, я уверен, что его назовут восьмым чудом света". (Граф Кастильоне, возможно, и не подозревал, в каком удивительном мире он живет!) Но, во

всяком случае, нет никаких возражений против того, чтобы подписаться под его панегириком: "Все, что я мог бы сказать, было бы недостаточно о его редкой и необычной добродетели, а также о благости его религиозной и святой жизни". Другой брат, писавший о том времени, упоминал о фра Дамиано как о человеке, который "собирал леса с таким искусством, что они выглядели как картины, написанные кистью".

В Германии интересной интарсией занимались братья Элфен из собора Святого Михаила в Хильдесхайме, которые изготавливали прекрасную мебель для алтаря. Ганс Штенгель из Нюрнберга также был известен в этом искусстве.

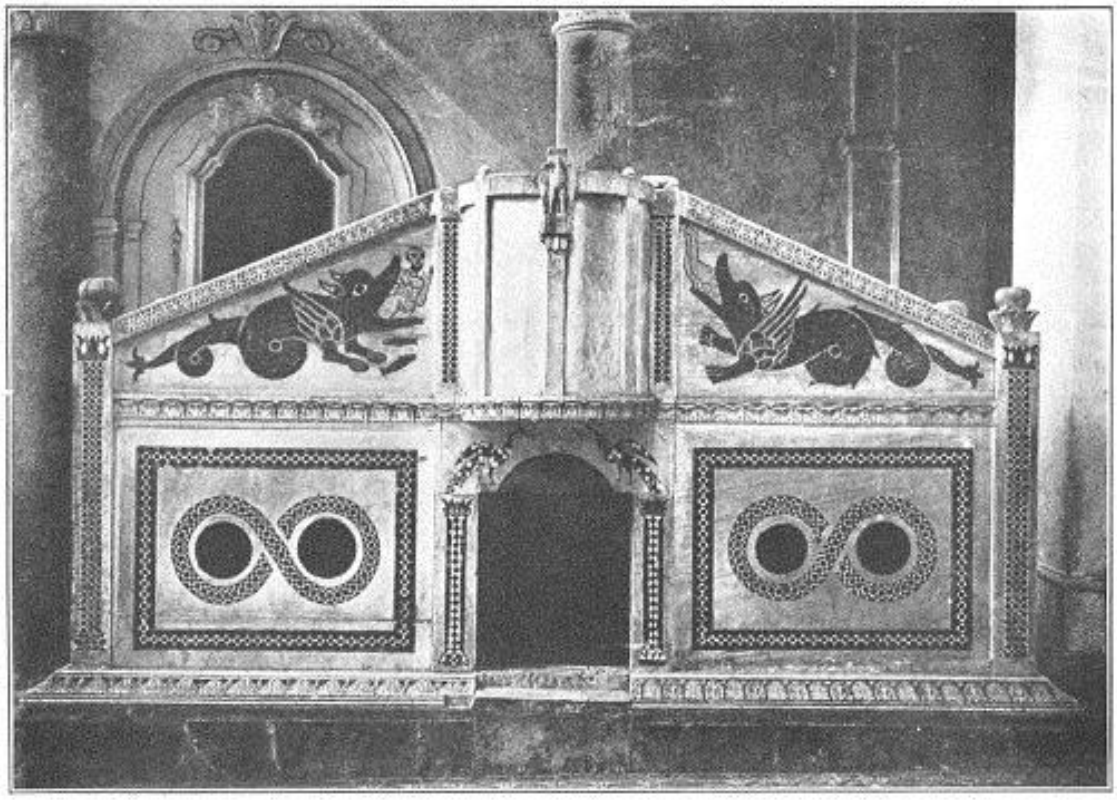
После эпохи Возрождения маркетри бушевало во Франции, но это уже выходит за рамки нашего исследования.

Искусство создания мозаики мало изменилось на протяжении веков. Почти все технические приемы, используемые сейчас, были известны еще древним. На самом деле, это искусство довольно элементарно, и любое отступление от старых установленных правил может привести работника к новому ремеслу; его искусство становится искусством инкрустатора или эмальера, когда он пытается использовать более крупные кусочки в клуазонах или соединять кусочки вместе с помощью любого процесса.

Мозаика - естественный результат других видов инкрустации; когда нужно было создать сложный рисунок, слишком сложный для мучительной обработки больших кусков, мастер, естественно, решил выполнить всю работу маленькими кусочками, что потребовало менее точного придания формы каждому куску. Первоначально, несомненно, каждый кусочек стекла или камня укладывался в мягкую штукатурку стены или пола; но теперь появился более трудосберегающий метод; забавно наблюдать за современным лечением. Вместо того чтобы художник, работая с квадратными кусочками стекла, воплощал свой замысел, вкладывая в работу свой интерес и индивидуальность, рабочий неторопливо сидит перед большой картой, на которую он наклеивает кусочки мозаики заданного цвета и размера, механически подгоняя их к рисунку, пока он не будет полностью покрыт. Затем этот лист бумаги с наклеенной на него мозаикой приклеивается к оштукатуренной стене, при этом камни прилегают к штукатурке, так что, пока она не высохнет, все, что можно увидеть, - это лист бумаги, видимо, закрепленный на стене. Но вот! Грандиозное превращение! Бумага смывается, оставляя на месте готовый продукт - очень точную имитацию картины, над которой трудился художник, все на месте в стене, каждый камень ровно уложен, как будто его отполировали, но при этом совершенно отсутствует очарование неравномерного граненого эффекта старой мозаики - снова механические средства убивают дух искусства.

Большая часть ранней мозаики, известной как Cosmati Work, инкрустирована в мрамор, в геометрических узорах; витые колонны этого класса работ можно увидеть в изобилии в Риме, а фасад Орвието украшен подобным образом. Наша иллюстрация продемонстрирует технический процесс, а также описание.

На мозаичном основании святилища Эдуарда Исповедника есть надпись о том, что оно было выполнено Петром из Рима. Это был достойный образец лучшего Космати. Все золотое стекло, которое когда-то играло свою роль в схеме украшения, было удалено, и фактически большинство фрагментов узора отсутствуют.



АМВОН В РАВЕЛЛО; ОБРАЗЕЦ МОЗАИКИ КОСМАТИ

Мозаичное покрытие в пресвитерии Вестминстерского аббатства - прекрасный пример римской мозаики Космати, которую можно увидеть к северу от Альп. Надпись, почти стертая, интерпретируется мистером Летаби как означающая, что в 1268 году "Генрих III, будучи королем, и Одерикус цементарий, Ричард де Вар, аббат, привез порфир и различные яшмы и мраморы Тасо из Рима". В другом месте некая загадка, составленная из произвольного сочетания форм животных и чисел, обозначает карту для определения конца света! В Вестминстере есть прекрасная мозаичная гробница, инкрустированная переплетающимся узором на мраморном основании, подобно работам, столь обычным в Риме, Палермо и других южных центрах этого искусства.

Хотя в качестве материала для мозаичного декора стен иногда используется натуральный продукт, например мрамор, порфир, коралл или алебастр, в большинстве случаев рисунок состоит из искусственно приготовленных смальтов - непрозрачного стекла различных цветов, изготовленного в листах и затем разрезанного на кубики. Таким образом, достигается бесконечное разнообразие градаций цвета и фактуры.

Золотые основы, которые можно увидеть почти во всех мозаиках, построены интересным образом. Каждый кубик состоит из обычного грубого стекла зеленоватого оттенка, на которое накладывается сусальное золото. Поверх этого листа находится еще одна пленка стекла, очень тонкая, так что настоящий металл изолирован между двумя стеклами и, таким образом, невосприимчив к таким свойствам воздуха, которые могли бы потускнить его или привести к порче. Чтобы избежать неинтересной ровности поверхности, на которой солнечные лучи будут сверкать, обычно золотые кубики укладывают слегка неравномерно, чтобы каждая грань отражалась под разным углом, и текстура, особенно в золотых основаниях, никогда не становилась однообразной. Человек не осознает важности этого обычая, пока не увидит дешевую современную мозаику, выложенную абсолютно ровно, и тогда становится очевидно, насколько необходима эта изломанная поверхность для

хорошего эффекта. Любой, кто пытался проанализировать причину превосходства старых французских витражей над любыми другими, будет удивлен, если подойдет к стене, например, под одним из чудесных окон Шартра, и посмотрит вверх, чтобы увидеть, что все полотно деформировано и изогнуто под тысячей углов,-Не только качество старинного стекла и его цвет придают этим окнам недостижимую выразительность, но и случайное искривление и износ веками укладывают каждый кусочек стекла под разным углом, так что преломление света совершенно не похоже на возможное отражение на гладкой поверхности современного окна.

Опасность чистого золотого грунта работники Равенны и Рима ощутили в большей степени, чем в Венеции. Были введены архитектурные схемы, чтобы разбить поверхность: облака и фоны, поля цветов и деревьев, и подобные приспособления, чтобы предотвратить монотонность беспрерывного блеска. Но в Венеции декораторы были смелы; их вера в свой материал была безгранична, и они не только откровенно укладывали золото огромными массами на плоские стены и купола, но даже лепили края и архивольты без отдельных ребер или полос, чтобы облегчить их; золото носится по всем краям, которые скругляются в кривые, чтобы принять мозаику, так что создается эффект, будто вся верхняя часть церкви была *спрессована* в форму из чистого золота. Свет на этих закругленных краях несравненно богаче.

Не менее важно варьировать простые значения цвета, и это было достигнуто с помощью разбавления и контраста оттенков, а не неровностей поверхности, хотя во многих наиболее удачных мозаиках использовались оба способа. Простые оттенки в мозаике могут быть облегчены самым восхитительным образом путем введения маленьких отдельных кубиков несвязанного цвета, и художник, который лучше всего понимает это использование массы и точки, является лучшим создателем мозаики. Фактическое ремесло строительства везде одинаково, но использование того, что мы можем считать пигментом, имеет возможности, схожие с красками художника. Манипуляция должна быть медленной, поэтому передать идею спонтанности в дизайне сложнее, чем во фресковой живописи.

Чтобы кратко проследить историю мозаики в Темные века, Средневековье и эпоху Возрождения, интересно отметить, что к IV веку мозаика стала главным украшением церковных зданий. Контантин использовал это искусство очень широко. Однако от его периода сохранилось мало примеров. Наиболее примечательной является маленькая церковь Санта-Констанца, своды которой украшены вот этим способом, с тонким бегущим узором из виноградных лоз, перемежающимся с фигурами в мелком масштабе. В "Понтификальной книге" рассказывается, как Константин по просьбе своей дочери построил базилику Святой Агнессы, а также баптистерий в том же месте, где Констанция была крещена епископом Сильвестром.

Среди самых интересных ранних мозаик - апсида церкви Святого Пуденциана в Риме. Барбе де Жуи, который много писал об этой мозаике, считает ее достижением восьмого века. Но более поздний археолог, М. Росси, считает, что она была сделана в IV веке, и в этой теории его поддерживает М. Вите. На ней изображена компания святых, собравшихся вокруг трона, на котором восседает Бог-Отец, выносящий приговор. При некоторых реставрациях и переделках, сделанных в 1588 году, две из этих фигур были отрезаны, а нижние половины оставшихся также были удалены, так что теперь фигуры составляют только половину длины. Лица и фигуры нарисованы в очень удивительной манере, они реалистичны и полны изящных действий, что очень отличается от мозаик более позднего периода, в которых преобладали византийские традиции.

Во Франции было много образцов мозаик пятого века. Но литературные описания - это все, что сохранилось от этих работ, которые когда-то можно было увидеть в Нанте, Туре и Клермоне.

МОЗАИКА ИЗ РАВЕННЫ; ФЕОДОРА И ЕЕ СВИТА, XVI ВЕК

Равенна - это святыня ремесла в пятом и шестом веках. Бесполезно в столь малом пространстве пытаться описать или отдать справедливость этим несравненным стенам, где сверкает чудесная процессия девственниц в белых одеждах, и где блистает королевский кортеж Юстиниана и Феодоры. Вершина искусства была достигнута, когда эти настенные украшения были спланированы и выполнены, и церкви Равенны можно считать центральным музеем мира для изучения мозаики.

Среди тех, кто работал в Равенне, сохранилось несколько имен. Среди них были Кузерий, Паулюс, Янус, Статий и Стефан, но их история туманна. Теодорих также привез из Рима нескольких мозаичистов для работы в Равенне, что объясняет латинское влияние, заметное в этих мозаиках, которые во многих случаях свободны от византийской чопорности. Детали текстиля в великих мозаиках Юстиниана и Феодоры на редкость красивы. Хламида, в которую облачен Юстиниан, покрыта круговыми переплетениями с птицами; на кайме одеяния императрицы вышиты изображения трех волхвов, преподносящих свои дары; на одном из одеяний сопровождающих их лиц изображены плавающие утки, а другое украшено листьями пятиконечной формы.

В гробнице Галлы Плациды в Равенне есть мозаика, изображающая святого Лаврентия, бодро приближающегося к своему колоснику, с крестом и открытой книгой в руках, а в удобном углу стоит маленький предмет мебели, напоминающий мясной сейф, содержащий четыре Евангелия. Святой идет бодрой походкой, полностью задрапированный; колосник по размерам напоминает раскладушку, под ним бушует огонь - жуткий намек на мученическую смерть.

Нет более прекрасного примера искусства колориста в мозаике, чем процессия девственниц в Сан-Аполлинере Нуово в Равенне. Прохладная, сдержанная и удовлетворительная, эта композиция обладает всеми элементами хроматического совершенства. На золотом фоне случайные точки светло- и темно-коричневого служат для углубления тона до слегка бронзового цвета. Эффект получается особенно сверкающим и насыщенным, больше похожим на кованое золото, чем на плоский лист. Деревья окрашены в темно- и светло-зеленые цвета, а Девы в коричневых одеждах с белыми драпировками на них разбавлены небольшими штрихами золота. Весь тон - зеленый и румяный, с фиолетовыми линиями вокруг нимбов - необычная цветовая гамма, и вряд ли описание может быть столь убедительным, как при виде ее.

На Востоке в церкви Святой Софии в Константинополе представлены самые великолепные образцы этой работы; здание было построено при Константине архитекторами Антемием и Исидором, и весь интерьер, включая стены и купол, был покрыт мозаичными изображениями.

Среди важных работ седьмого века - апсида святой Агнессы в Риме. Церковь украсил Гонорий, около 630 года, и это одна из самых эффектных мозаик в Риме. В соборе Святого Иоанна Латеранского папа Иоанн IV также провел великолепную работу: , которая, по отзывам, была "блестящей, как священные воды".

В восьмом веке великолепные достижения были достигнуты в монастыре Центула, в Пикардии, но все следы этого были утеряны, так как монастырь был сожжен в 1131 году. Восьмой век не был активным для искусства, так как в 726 году был разослан эдикт Льва, запрещающий все формы поклонения изображениям, а на Соборе в Константинополе в 754 году было решено, что все иконографические изображения и все использование символов (кроме таинств) являются богохульными. Идолопоклоннические памятники были разрушены, и иконоборцы продолжали свои опустошения вплоть до смерти Феофила в 842 году. К счастью, эта волна рвения была остановлена до разрушения мозаик в Равенне и Риме, но во Франции уцелело очень мало образцов.

В девятом веке было добавлено множество важных памятников, и большинство мозаик, которые можно увидеть до сих пор, относятся к этому времени: они не первые по качеству, однако, хотя и более многочисленные. После этого в этом искусстве, как и во всех других, наступил период бездействия, пока псевдопророки ожидали конца света. После того как прошел 1000 год, и изумленные люди обнаружили, что они все еще живы, а мир выглядит таким же стабильным, как и раньше, интерес к нему начал возрождаться, и новое рождение искусства породило несколько значительных примеров в области мозаики. Некоторое время мозаикой занимались и в Германии: разносторонний епископ Бернвард Хильдесхаймский добавил это ремесло к своим многочисленным достижениям, хотя, вероятно, его работы скорее напоминали граффити и инкрустации, чем мозаики, сложенные из кубиков смальты.

В монастыре Монте-Кассино в XI веке была интересная личность - аббат Дидье, его настоятель. Около 1066 года он привез из Константинополя рабочих, которые под его руководством украсили апсиду и стены базилики. В то же время он основал при монастыре школу, юных учеников которой обучали искусству мозаики и инкрустации, а также иллюминированию книг. Таким образом, через Монте-Кассино греческое влияние проникло в Италию.

В двенадцатом веке знаменитый Сугер из Сен-Дени украсил один из портиков своей церкви мозаикой из смальты, мрамора и золота; в орнамент были введены формы животных и людей. Но, возможно, эта работа не была выполнена на месте, так как другой рассказчик

сообщает нам, что Сугер привез из Италии во время одного из своих путешествий мозаику, которая была помещена над дверью в Сен-Дени; так как она больше не находится на своем месте, нелегко определить, какой рассказ верен.

Мозаики в соборе Святого Марка в Венеции в основном создавались на протяжении двух с половиной веков. В основном работали греческие художники, привозившие свои тессеры и мрамор. Особая активность в этом направлении наблюдалась в 1204 году, когда венецианцы захватили Константинополь. После этого на Мурано было создано предприятие по изготовлению золотого стекла из смальты и , и Венеция перестала импортировать материал.

Старый собор в Торчелло - один из самых совершенных образцов мозаики XII века в мире. Вся западная часть церкви покрыта богатым изображением фигур и сцен из Священного Писания. В нижнем углу выставлен очень яркий Ад, в глубине которого видны тушащиеся несколько сарацинов с большими серьгами-обручами. Их лица очень выразительны в плане дискомфорта. Эта мозаика полна подлинного чувства; один из сюжетов - Амфитрита верхом на морском коньке, из числа тех, кто поднимается на поверхность, когда "море отдает своих мертвецов". Искупленные толпятся вокруг Авраама, который держит одного из них на груди; они похожи на младенцев и одеты в форменные сарафаны, которые должны быть похожи на церковные облачения! Мертвые, которых отдает земля, извергаются дикими животными - это оригинальный и, как мне кажется, почти единственный случай, когда представлена такая форма буквального воскресения.

В XIII веке во Флоренции появилось большое количество художников-мозаичистов, имена и история многих из которых доступны. В Баптистерии Андреа Тафи, живший между 1213 и 1294 годами, украсил купол. С ним работали два помощника, имена которых известны - Аполлоний, грек, что отчасти объясняет жесткие византийские фигуры в этой работе, и еще один, оставивший свою подпись "Jacobus Sancti Francisci Frater" - очевидно, монастырский мастер. Гаддо Гадди также помогал в этой работе, выполняя Пророков, которые встречаются под окнами, и утверждая, что в его стиле сочетаются "греческая манера и манера Чимабуэ". Аполлоний обучил Андреа Тафи составлению смальты и смешиванию цемента, но последнее, очевидно, было безуспешным, так как в следующем веке мозаика отделилась и сильно обвалилась, когда Аньоло Гадди, внук Гаддо, был привлечен для ее восстановления. Тафи, Гадди и Якобус считались многообещающей фирмой, и они взялись за другие крупные мозаичные работы. Они начали апсиду в Пизе, которая была закончена в 1321 году Вичини, а Чимабуэ спроектировал колоссальную фигуру Христа, которая доминирует в соборе.

Вазари говорит, что Андреа Тафи считался "превосходным, более того, божественным художником" в своей специальности. Сам Андреа, более скромный, посетил Венецию и соизволил взять уроки у греческих мозаичистов, работавших в соборе Святого Марка. Один из них, Аполлоний, привязался к Тафи, и именно так он стал сопровождать его во Флоренцию. Работа над баптистерием велась фактически *на месте*, каждый кубик устанавливался прямо в штукатурку. Работа сохранилась до наших дней, а технические и конструктивные особенности совершенны с момента их реставрации. Забавно читать покровительственный отзыв Вазари о Тафи; с точки зрения позднего Ренессанса, мозаичист казался в лучшем случае варварским готом: "Счастье Андреа было действительно велико, - говорит Вазари, - родиться в эпоху, которая, делая все грубейшим образом, могла так высоко ценить работы художника, который на самом деле заслуживал так мало, чтобы не сказать ничего!"

Гаддо Гадди был кропотливым мастером мозаики, выполняя некоторые работы небольшого масштаба полностью из яичной скорлупы разных оттенков. В капелле Барончелли во

Флоренции находится картина Таддео Гадди, на которой изображены портреты его отца, Гаддо Гадди, и Андреа Тафи.

Примерно в это же время была выполнена восхитительная мозаика в церкви Святого Клементе в Риме. С центральным крестом и изящными украшениями из виноградной лозы она выделяется среди групп святых и серафимов, ангелов и иерархий, большинства римских апсидальных орнаментов. Мозаика в базилике Святого Иоанна Латеранского выполнена Якопо Торрити. В орнаменте есть две неприметные фигуры, намеренно меньшие, чем остальные, - два монаха, стоящие на коленях и работающие с мерой и компасом. Они представляют Якопо Торрити и его коллегу Камерино. На одной из них надпись (перевод) "Якопо Торрити, художник, выполнил эту работу", а на другой: "Брат Якопо Камерино, товарищ мастера, посвящает себя блаженному Иоанну". Инструменты и приспособления, используемые художниками-мозаичистами, представлены в руках этих двух монахов. Торрити в некоторых отношениях был более великим человеком, чем его современники. Он основывал свое искусство скорее на римской, чем на греческой традиции, и его работы демонстрируют меньше византийской формальности, чем многие мозаики того периода. На сайте апсиды Санта Мария Маджоре есть подпись: "Якопо Торрити выполнил эту работу из мозаики". Гаддо Гадди также добавил композицию под сводом, около 1308 года.

Известная мозаика под названием "Навичелла" в атриуме собора Святого Петра в Риме первоначально была выполнена Джотто. Она была сильно отреставрирована и изменена, но часть оригинального дизайна, несомненно, сохранилась. Джотто отправился в Рим, чтобы выполнить эту работу в 1298 году; но нынешняя мозаика в значительной степени является реставрацией Бернини, которого вряд ли можно считать сочувствующим интерпретатором раннего флорентийского стиля. Вазари говорит о Навичелле как о "поистине замечательном произведении, заслуженно восхваляемом всеми просвещенными судьями". Он восхищается тем, как ловко Джотто создал гармонию и чередование света и тени: "с помощью всего лишь кусочков стекла" (Вазари так наивно поражается невежеству, когда речь заходит о ремесле), особенно на большом парусе лодки.

В Венеции капелла Масколи была украшена сценами из жизни Богородицы в 1430 году. Художником был Микеле Дзамбоно, который сам разработал проект и руководил работой. Во флорентийской церкви Сан-Микеле художник Песелли, или Гулиано Арриго, украсил табернакль в 1416 году. Среди других художников, которые вошли в область мозаики, были Бальдовинетти и Доменико Гирландаджо, художник, который стал автором девиза: "Единственная картина для вечности - это мозаика".

В шестнадцатом веке искусство мозаики перестало соблюдать должные ограничения. Идеалом стало точное воспроизведение в мозаике тех картин, которые были созданы Тицианом, Порденоне, Рафаэлем и другими художниками-реалистами. Жорж Санд в своем очаровательном романе "Мастера мозаики" передает атмосферу мастерских в Венеции в этот поздний период. Тинторетто и Дзуккато, пожилой художник, обсуждают прочность мозаики: "Раз она так хорошо держится, - говорит Дзуккато, - как получилось, что синьория ремонтирует все купола собора Святого Марка, которые сегодня голые, как мой череп?" На что Тинторетто отвечает: "Потому что в то время, когда их украшали мозаикой, греческих художников в Венеции было мало. Они приезжали издалека и оставались лишь на короткое время: их подмастерья обучались наспех и выполняли порученные им работы, не зная своего дела и не умея придать им необходимую прочность. Теперь, когда это искусство культивируется в Венеции век за веком, мы стали столь же искусны, как даже греки". Два

сына Дзуккато, занятые в этой работе, рассказывают друг другу о своих испытаниях и трудностях: как и художникам всех времен, им нелегко убедить своих покровителей, что они понимают свое искусство лучше, чем их работодатели! Франческо жалуется на прокурора, которому поручено осмотреть работу: "Он не художник. Он видит в мозаике только применение частиц, более или менее блестящих. Совершенство тона, красота рисунка, изобретательность композиции для него ничто. Разве я не пытался на днях тщетно объяснить ему, что старые куски позолоченного хрусталя, которыми пользовались наши предки и которые немного потускнели от времени, более благоприятны для цвета, чем те, что производятся сегодня?" "Действительно, вы совершаете ошибку, мессер Франческо, - сказал он, - передавая Бьянкини все золото современного производства. Комиссары решили, что старое будет сочетаться с новым"... "Но не напрасно ли я пытался объяснить ему, что это блестящее золото повредит лицам и полностью испортит эффект цвета?"... Прокуратор ответил: "Бьянкини не брезгуют им пользоваться, и их мозаики радуют глаз гораздо лучше, чем ваши", и его брат Валерио, смеясь, спросил: "К чему беспокоить себя после такого решения? Подави тени, вырежи из большой плиты эмали ширину материала и положи его на грудь святой Никезы, сделай прекрасные волосы святой Цецилии плохо обрезанной плиткой, симпатичного ягненка для святого Иоанна Крестителя, и комиссия удвоит твое жалованье, а публика захлопает в ладоши. В самом деле, брат мой, ты, мечтающий о славе, я не понимаю, как ты можешь посвятить себя поклонению искусству". "Я мечтаю о славе, это правда, - ответил Франческо, - но о славе долговечной, а не о тщетной популярности одного дня. Я хотел бы оставить после себя если не прославленное, то почетное имя и заставить тех, кто через пятьсот лет будет осматривать купола собора Святого Марка, сказать: "Это была работа добросовестного художника"". Далее следует описание сцены, на которой мозаичисты выполняют свое призвание. "Здесь слышалась ругань, там - радостная песня, дальше - шутка; вверху - молоток, внизу - кельма: то тупой и непрерывный стук тампона по мозаике, то ясный и хрустальный щелчок стеклянной посуды, выкатывающейся из корзин на мостовую, в волнах рубинов и изумрудов. Затем страшный скрежет скребка по карнизу и, наконец, резкий скрежет пилы по мрамору, не говоря уже о негромких мессах, которые, несмотря на шум, совершались в конце часовни".

МОЗАИКА С БАРЕЛЬЕФОМ, НЕАПОЛЬ

Дзуккати были очень независимыми квалифицированными мастерами, а также могли сами разрабатывать сюжеты. По мнению Жорж Санд, они превосходили другого мастера из , отвечавшего за работы, Боцца, который был менее значительным человеком, хотя и художником с определенными достоинствами. После этих людей мозаичистов высокого уровня было немного; во Флоренции это искусство выродилось в простую декоративную инкрустацию из полудрагоценных материалов, геральдическую по смыслу, дорогую и декоративную, но совершенно отличную от искусства греков и римлян. Лазурит с золотыми

прожилками, малахит, кораллы, алебастр и редкие мраморы вытеснили смальту и золото более древних времен.

ГЛАВА XI

ИЛЛЮМИНАЦИЯ КНИГ

В наши дни невозможно зайти в книжный магазин или библиотеку и не осознать, сколько тысяч книг находится в постоянном обороте. Была эпоха, когда книги писались кропотливо, но очень красиво, а не быстро изготавливались с помощью наборной машины; материалом для глянцевого текста служил пергамент, а не дешевая бумага наших дней; иллюстрации, вместо того чтобы быть легко воспроизведенными с помощью фотографических процессов, представляли собой настоящие миниатюрные картины, очень декоративные, сияющие цветом и тонким золотом, - в наше время легко забыть, что был период, когда на создание одной книги уходили годы, а иногда и жизнь одного или двух человек.

В те времена, когда переписывание книг было одним из главных занятий в религиозных домах, монах-затворник в тиши скриптория был, несмотря на свое уединение, а может быть, и благодаря ему, главным связующим звеном между миром букв и миром людей.

Самый ранний известный пример работы европейского монаха датируется 517 годом, но вскоре после этого произошел большой рост книжного дела, и монастыри были основаны специально для увековечивания литературы. Первым учреждением такого рода стал монастырь Вивария в Южной Италии, основанный Кассиодором, греком, жившим между 479 и 575 годами, который был писцом (или "личным секретарем") Теодориха Готского. Примерно в то же время святой Колумба в Ирландии основал дом с намерением умножать книги, так что в шестом веке как на крайнем севере, так и на юге религиозные ордена приступили к великой работе по сохранению для будущих веков литературы прошлого и своего времени.

Прежде чем приступить к изучению самих книг, будет интересно обратить внимание на условия, в которых выполнялась эта работа. Иногда скрипторий представлял собой большой зал или студию, в которой стояли различные столы; иногда северная часть монастыря была разделена на маленькие кельи, называемые "каретами", в каждой из которых было место для писателя, его письменного стола и небольшой полки для чернил и красок. Эти кельи можно увидеть в необычном совершенстве в Глостере. В очень холодную погоду здесь также ставили небольшой мангал с древесным углем.

Кассиодор так пишет о привилегии переписчика священных книг. "Он может наполнить свой ум Писанием, копируя изречения Господа; своими пальцами он дает жизнь людям и оружие против козней дьявола; как антикварий копирует слово Христа, так много ран он наносит сатане. То, что он пишет в своей келье, разносится далеко по дальним провинциям. Человек умножает слово Неба: если можно так выразиться, три пальца его правой руки представляют собой изречения Святой Троицы. Быстро движущаяся тростинка записывает святые слова, тем самым мстя за злобу лукавого, по вине которого тростинка поразила голову Спасителя".

При освящении скриптория использовались такие слова (и они были бы наиболее уместны сегодня при освящении библиотек или классных комнат, которые должны быть посвящены религиозному обучению): "Даруй, Господи, благословить эту рабочую комнату рабов Твоих, чтобы все, что они пишут в ней, было постигнуто их умом и реализовано их трудом". Работа в скриптории приравнивалась к труду в поле. В правиле святого Фереола, написанном в шестом веке, есть такой пункт: "Кто не ворочает землю своим плугом, тот должен писать на пергаменте своими пальцами". Капитулярий Карла Великого содержит такую фразу: "Не

позволяйте своим писцам или ученикам ни при чтении, ни при письме искажать текст; когда вы готовите копии Евангелий, Псалтыри или Миссала, следите, чтобы эта работа поручалась людям зрелого возраста, которые будут писать с должной тщательностью". Некоторые писцы были плодовитыми переписчиками книг. Якоб из Бреслау, умерший в 1480 году, переписал столько книг, что, по словам , "шесть лошадей могли с трудом нести их бремя!".

Работа каждого скриптория была посвящена сначала пополнению библиотеки отдельного монастыря, а затем и других домов или тех покровителей, которые были достаточно богаты, чтобы заказывать переписывание книг для собственного пользования. Библиотека монастыря была такой же особенностью, как и скрипторий. Монахи не были похожи на подрастающего литератора, который на вопрос, читал ли он "Пенденниса", отвечал: "Нет, я никогда не читаю книг, я их пишу". Каждый писец был еще и читателем. Существовала регулярная система выдачи книг из центрального магазина. Занимался этим библиотекарь, и каждый монах должен был иметь какую-нибудь книгу, которую он читал "до конца", как предписывает Правило святого Бенедикта, так же, как и ту, которую он писал. Поскольку в скриптории и библиотеке, равно как и в монастырях, обязательным было молчание, они были вынуждены подавать знаки, чтобы получить желаемые тома. Для получения общего труда нужно было вытянуть руку и сделать движение, как будто перелистываешь листы книги. Если требовался требник, к этому добавлялось крестное знамение; для Евангелия крестное знамение совершалось на лбу, а желающие читать трактаты должны были положить одну руку на рот, а другую на живот; капитулярий указывался жестом поднятия сцепленных рук к небу, а Псалтирь можно было получить, подняв руки над головой в виде короны. Поскольку добрые братья не отличались особым религиозным милосердием, они указывали на светскую книгу, почесывая уши, как это делают собаки, чтобы намекнуть, что неверный, написавший такую книгу, ничем не лучше собаки!

Эта выдержка взята из книги, хранящейся в одной из ранних монастырских библиотек. "О, Господи, пошли благословение Святого Духа Твоего на эти книги, чтобы, очистив их от всего земного, они милостиво просветили наши сердца и дали нам истинное понимание, и даруй, чтобы своим учением они могли ярко сохранять и делать в полном изобилии добрые дела по воле Твоей". Книги хранились в шкафах с дверцами; в обычаях августинского приорства Барнуэлла даются такие указания: "Пресс, в котором хранятся книги, должен быть обшит деревом, чтобы сырость стен не увлажняла и не пачкала книги. Пресс должен быть разделен как по вертикали, так и по горизонтали различными перегородками, на которых книги можно расположить так, чтобы они были отделены друг от друга, опасаясь, что они будут упакованы так тесно, что могут повредить друг друга или задержать тех, кому они нужны".

Мы читали о "закованных в цепи книгах" в Средние века, и я думаю, что существует распространенное мнение, что это относится к тому факту, что Библия хранилась в руках священника и была закована в цепи, чтобы люди не могли читать ее самостоятельно и знакомиться с каждой ее частью. Однако это заблуждение. Именно книги в библиотеках были закованы в цепи, чтобы нечестные люди не могли пробраться к ним! В одной из глав Библиотеки есть обличение таких воров и указания, как пристегивать тома. Она гласит следующее: "Поскольку, к великому позору нации и еще большему позору нашей Святой Религии, воровской нрав некоторых, кто входит в библиотеки, чтобы не узнать там ничего хорошего, сделал необходимым охранять сами священные тома цепями (которые больше заслуживают те недоброжелатели, у которых слишком много знаний, чтобы быть повешенными, и слишком мало, чтобы быть честными), следует позаботиться о том, чтобы цепи не были ни слишком длинными, ни слишком громоздкими, больше, чем того требует их использование: и чтобы петли, которыми они крепятся к книгам, были приклепаны к такой

части обложки и так гладко, чтобы не задевать и не пачкать книги, когда их перемещают на соответствующие места или с них. И поскольку более удобным способом размещения книг в библиотеках является выворачивание их задней части, показывающее титул и другие приличные украшения в позолоте, которые не должны быть скрыты, этот новый способ крепления цепи к задней части книги рекомендуется до тех пор, пока не будет изобретен более подходящий".

Многочисленные монастыри в Англии уделяли много времени работе скрипториев. В Глостере в стене монастыря до сих пор можно увидеть кареты писцов, а в Норвиче, Гластонбери, Винчестере и других городах также велась активная работа по изготовлению книг. Два монастыря Святого Петра и Святого Свитина в Винчестере, по словам летописца, "так тесно прилегали друг к другу,... что между фундаментами их зданий едва хватало места, чтобы пройти человеку". Хоровая служба одного монастыря противоречила службе другого, так что обе были испорчены, а звон их колоколов вместе производил ужасный эффект".

Одним из самых важных монастырей раннего периода на континенте был монастырь Алкуина, находившийся под покровительством Карла Великого. Когда наступало назначенное время для написания, монахи входили в скрипторий и занимали свои места за столами. Затем один из них вставал посредине и медленно читал вслух под диктовку работу, над которой они работали как переписчики; таким образом, за один раз можно было сделать несколько копий. Сам Алкуин проходил среди них, внося предложения и исправляя ошибки - прекрасный пример истинного посвящения: великий ученый тратил свое время на надзор за расшифровкой Слова Божьего из желания, чтобы оно распространялось далеко и широко. Во время коронации императора Алкуин отправил письмо Карлу Великому, сопроводив его подарком в виде экземпляра Библии, и из этого письма, которое сохранилось, можно понять, насколько благоговейным был его дух и как он считал вещи духовной жизни выше богатств мира. "После долгого размышления, - пишет он, - что преданность моего ума могла бы найти достойным подарка, равного блеску вашего императорского достоинства и увеличению вашего богатства, - наконец, по вдохновению Святого Духа, я нашел то, что было бы правомочно предложить мне, и подобает вашему благоразумию принять. Ибо мне, пытливому и внимательному, ничто не показалось более достойным вашей мирной чести, чем дары Священного Писания... которые, связанные в святость единого славного тела и прилежно исправленные, я послал вашей королевской власти, через этого вашего верного сына и слугу, чтобы мы с полными руками могли помогать в восхитительном служении вашему достоинству". Один из девизов Алкуина гласил: "Писать книги лучше, чем сажать лозы, ибо тот, кто сажает лозу, служит своему животу, а тот, кто пишет книги, служит своей душе".

В создании средневековой книги было представлено множество различных искусств. Среди них на первом месте стоял писец, чьим долгом было выводить пером черные, даже глянцевые буквы; затем художник, который должен был не только быть правильным рисовальщиком, искусным мастером карандаша и кисти, но и уметь готовить мордаунт, накладывать сусальное золото, а затем обжигать его агатом, или, как советует один старый писатель, "зубом собачки, насаженным на палочку". После него переплетчик собирал блестящие страницы и складывал их в серебряные обложки с тяжелыми застежками. Поначалу иллюминация распространялась только на заглавные буквы, и для придания дополнительной жизни ровной странице был выбран красный цвет. Красный пигмент был известен как "сурик". Художник, который его применял, назывался "миниатюрист", и от него произошел термин "миниатюра", который впоследствии стал обозначать картины,

выполненные на развитых стадиях искусства. Слово "миниатюра", применяемое к картинам небольшого масштаба, произошло от этого выражения.

ПИСЕЦ ЗА РАБОТОЙ: МАНУСКРИПТ XII ВЕКА

Трудности были многочисленны. Во-первых, необходимо было учитывать климат и температуру. Необходимо было очень внимательно следить за температурой, которой подвергалось сусальное золото, а для того, чтобы правильно высушить сусальное полотно, важно, чтобы погода не была ни слишком сырой, ни слишком теплой. Петр де Сент-Одемар, писавший в конце XIII века, говорит: "Учтите, что не следует работать с золотом или красками в сыром месте из-за жаркой погоды, которая, как часто бывает вредна при обжиге золота, как для красок, на которые ложится золото, так и для позолоты, если работа выполняется на пергаменте, так же вредна, когда погода слишком сухая и засушливая". Иоанн Ахерий в 1399 году также замечает, что "нужно быть осторожным в отношении места, потому что ветреная погода мешает, если только позолотчик не находится в закрытом помещении, а если воздух слишком сухой, то краски не могут удержать золото под выжигателем". Иллюминирование -

это искусство, которое всегда было трудным; мы, пытающиеся заниматься им сегодня, не просто сталкиваемся с утраченным искусством, которое стало невозможным из-за изменившихся условий; даже если следовать по лучшей линии и лучшим способом, возникали те же самые испытания.

Ранние трактаты расходятся во мнениях относительно наилучшей среды для укладки листа на пергамент. Существует очень мало средств, которые образуют связующее и постоянное звено между этими двумя субстанциями. Существует общее мнение, что для удержания золота использовался яичный белок: но любой, кто экспериментировал, знает, что невозможно прикрепить металл к пергаменту одним лишь яичным белком . Часто использовались и масло, и воск, и почти во всех рецептах предписывается использовать клей, приготовленный из разваренного пергамента. В некоторых монастырях сохранились записи о том, что писцы пользовались кухней для сушки пергамента и плавления воска.

Вступления к ранним трактатам показывают, в каком духе велась работа. Петр де Сент-Одемар начинает: "С помощью Бога, от которого все доброе, я объясню вам, как делать краски для художников и иллюминаторов книг, и средства для них, и другие вещи, относящиеся к этому, так точно, как смогу, в следующих главах". Петр был северофранцузом тринадцатого века.

Из рецептов, приведенных в ранних трактатах, я процитирую несколько, поскольку в действительности это вся литература, которой мы располагаем по данному вопросу. Эраклий, писавший в двенадцатом веке, дает точные указания: "Возьмите охру, разведите ее водой и дайте высохнуть. Тем временем сделай клей из пергамента и взбей яичный белок. Затем смешайте клей с яичным белком, разотрите охру, которая к этому времени уже хорошо высохла, на мраморной плите и нанесите ее на пергамент кистью;... затем нанесите золото и оставьте так, не надавливая на него камнем. Когда оно высохнет, хорошо прижги его зубом". Это, - наивно продолжает Эраклий, - то, что я узнал опытным путем и часто доказывал, и вы можете смело верить мне, что я сказал вам правду". Это заверение в доброй вере наводит на мысль, что, возможно, иллюминаторы были привычны к осторожности в получении информации, тщательно охраняя свои собственные открытия и давая лишь частичные указания другим представителям своего ремесла.

В Болонском манускрипте предписывается сделать простой размер из ладана, белой камеди и сахарного леденца, разбавив его вином; в другом месте - использовать яичный белок, взбитый с молоком фигового дерева и порошкообразной арабской камедью. Армянский боул - любимый ингредиент. Также предписывается использовать камедь и розовую воду, а еще - гессо, яичный белок и мед. Все эти рецепты звучат убедительно, но если попробовать их сегодня, то можно получить сомнительное удовольствие, увидев, как тщательно уложенный золотой лист соскальзывает, как только вся смесь полностью высохнет. Особенно неправдоподобен рецепт, приведенный в Брюссельской рукописи: "Золото наносится только водой, хорошо пропитанной гуммом, и это очень хорошо для позолоты на пергаменте. Таким же образом можно использовать свежий белок яйца или фиговый сок".

Феофил не уделяет много времени и места искусству иллюминирования, поскольку, поскольку он является строителем всего - от церковных органов до потиров, стеклянных окон и даже фресок на стенах, - мы не должны ожидать слишком много информации о мелких деталях. Кажется, он вообще не предписывает использовать сусальное золото, а только мелко истолченное золото, которое должно быть нанесено с помощью его размера в виде пасты, чтобы затем сжечь. Он говорит (после указания, что золотая пыль должна быть помещена в оболочку): "Возьми чистого сурика и добавь к нему третью часть киновари,

размолов на камне с водой. Которую, тщательно измельчив, взбейте в чистый белок яйца, летом с водой, зимой без воды", и это должно быть использовано в качестве слегка приподнятого ложа для золота. "Затем, - продолжает он, - поставьте на огонь маленький горшочек с клеем, и когда он разжижится, влейте его в золотую раковину и вымойте ее". Это нужно нанести на только что упомянутый грунт, а когда он высохнет, отполировать агатом. Этот рецепт больше похож на современный флорентийский метод золочения в иллюминации.

Что касается самого золота, то, по-видимому, использовались различные способы изготовления заменителей подлинного изделия. Любопытный рецепт приводится в рукописи Жана де Беге: "Возьмите мозги быков, положите их в мраморную вазу и оставьте на три недели, когда вы обнаружите червей, делающих золото. Храните их тщательно". Еще более причудливым и суеверным является рецепт Теофила по изготовлению испанского золота, но, поскольку его нельзя цитировать на страницах журнала, читатель должен обратиться к оригинальному трактату, если он хочет проследить его изготовление.

Брюссельский манускрипт рекомендует кисти из волоса и просит "карандаши из рыбьих волос для размягчения". Если это не относится к *тюленьей шкуре*, то это пища для догадок!

А для переплета этих прекрасных томов как была получена кожа? Это один из способов совмещения бизнеса и спорта в монастыре, пишет Уортон: "Около 790 года Карл Великий предоставил неограниченное право охоты аббату и монахам Ситиу, чтобы они делали... из шкур убитых ими оленей... обложки для своих книг". Несомненно, художникам приходило в голову поэкспериментировать с человеческой кожей, и, возможно, тот факт, что эта текстура оказалась неудовлетворительной, является главной причиной того, что из нее не делали книг. Французский комментатор замечает: "Кожа человека - ничто по сравнению с кожей овцы..... Овца годится для письма с обеих сторон, но кожа мертвого человека так же выгодна, как и его кости, - лучше похоронить его, кожу и кости вместе".

Было довольно сложно получить рукописи для копирования. Бревиарий обычно был заключен в клетку; богатых прихожан подкупали множеством месс и молитв, чтобы они завещали рукописи церквям. В старом Париже пергаментщики были очень важной гильдией. В XII и XIII веках они часто совмещали свое ремесло с трактирным делом. Ректор университета был рад, когда это происходило, ведь трактирщик и пергаментщик находились под его контролем, и оба обязаны были проживать в Pays Latin. Известно, что епископы с кафедры увещевали пергаментщиков быть честными и добросовестными при заготовке шкур. Книготорговца также торжественно заставляли поклясться "верно принимать, беречь и выставлять на продажу произведения, которые ему доверят". Он не мог покупать их для себя, пока они не пролежат целый месяц "в распоряжении магистров и ученых". Но в обмен на эти ограничения книготорговец получал права и привилегии Университета. Как клиенты Университета, эти профессии, связанные с изготовлением книг, присоединялись к "торжественным процессиям" тех времен; книготорговцы, переплетчики, изготовители пергаментов и иллюминаторы, все шествовали вместе по этим случаям. За эти привилегии они должны были платить пошлину ректору; рецепт чернил тщательно охранялся.

Теперь нам предстоит изучить сами книги и посмотреть, к каким результатам привело применение всех искусств, задействованных в их создании.

Переход от римской иллюминации к византийской можно отнести к тому времени, когда Константин перенес свою резиденцию из Рима в Константинополь. Тогда Константинополь стал центром обучения, и книги там писались в огромном количестве. В течение нескольких столетий Константинополь был главным городом в искусстве иллюминирования. В стиле,

который здесь вырос, проявились те же черты, которые характерны для византийского искусства в мозаике и декоре. Восточное влияние проявилось в пышном использовании золота и цвета; остатки классического искусства были незначительны, но иногда их можно было обнаружить в выбранных сюжетах и воплощенных идеях. Греческое влияние было самым сильным. Но греческое искусство седьмого и восьмого веков совсем не было похоже на классическое искусство более ранней Греции; с христианством в него вошел условный тип, который узнается главным образом по упрямому соответствию прецедентам. Датировать византийскую картину или манускрипт довольно сложно, поскольку та же суровая жесткая форма, которая преобладала во времена Константина, сохраняется и сегодня монахами с горы Афон, и византийскую работу девятого века нелегко отличить от пятнадцатой. В рукописях калиграфия часто является единственным признаком, по которому можно датировать произведение.

В ранних византийских рукописях больше классического влияния, чем в более поздних, когда искусство приобрело несгибаемое единообразие оформления. Одна из самых интересных книг, в которой прослеживается классическое влияние, находится в Императорской библиотеке в Вене - это труд по ботанике Диоскорида, написанный около 400 года н. э. Миниатюры в этой рукописи имеют много характерных черт римской работы.

Пигменты, используемые в византийских рукописях, глянцевые, используется большое количество ультрамарина. Блики обычно золотые, нанесенные резкими сверкающими линиями и освещающие картину с большим декоративным эффектом. В больших настенных мозаиках можно заметить те же особенности, и часто высказывается предположение, что эти золотые линии могли возникнуть в попытке имитировать перегородчатую эмаль, в которой тонкая золотая линия отделяет различные цветные участки один от другого. Эта теория вполне правдоподобна, поскольку перегородчатую эмаль изготавливали византийские ювелиры.

М. Лекой де ла Марш говорит нам, что первое записанное имя иллюминатора - это имя женщины - Лалы де Цизик, гречанки, которая рисовала на слоновой кости и пергаменте в Риме в первом христианском веке. Но между ее временем и временем, которое мы собираемся изучать, проходит такой долгий период, что она может занимать здесь лишь место интересного отдельного случая.

Византийский стиль очень легко распознать из-за негибкой жесткости фигур, красота которых во многом зависит от использования полированного золота, и симметричных складок драпировок, которые часто демонстрируют своего рода архаическое изящество. Византийское искусство - это не столько изображение, сколько внушение и символизм. Существует книга, с которой до сих пор можно ознакомиться, под названием "Византийское руководство по живописи", в которой содержатся точные рецепты, которым нужно следовать при написании изображений каждого святого, цвета, предписанные для одежды Богородицы, и группировка, которую нужно принять при изображении каждой из стандартных сцен Писания; и вряд ли кому-то из византийских художников с самого начала пришло в голову отступать от этих правил. Головы и лица лишены индивидуальности, они очерчены и подчеркнуты жесткими, несимпатичными черными линиями; колорит бледный, а выражение лица - тусклое. Любая попытка изобразить эмоции гротескна и гримасничает. Красота - а несмотря на все эти недостатки, в византийских рукописях есть большая красота - это, как уже было сказано, очарование цвета и сверкающего золота, а не дизайна. В Бостонском художественном музее хранится прекрасный пример большой одиночной миниатюры византийского "Бегства в Египет ", на которой золотой фон отличается

высочайшим совершенством поверхности и поднят так, что кажется пластиной из битого золота.

Здесь нет попытки изобразить сцену так, как она могла бы происходить; следуют правилам, указанным в Руководстве, и результат, как правило, примерно тот же. Фон обычно либо золотой, либо голубой, без особых попыток изобразить пейзаж. Деревья изображаются в плоских зеленых тонах с небольшими белыми рюшами по краям и сочленениями. Море изображается синей поверхностью с симметричным белым волнистым узором. Здание обычно представлено примерно в два раза меньше, чем окружающие его люди. Отсутствует и попытка перспективы.

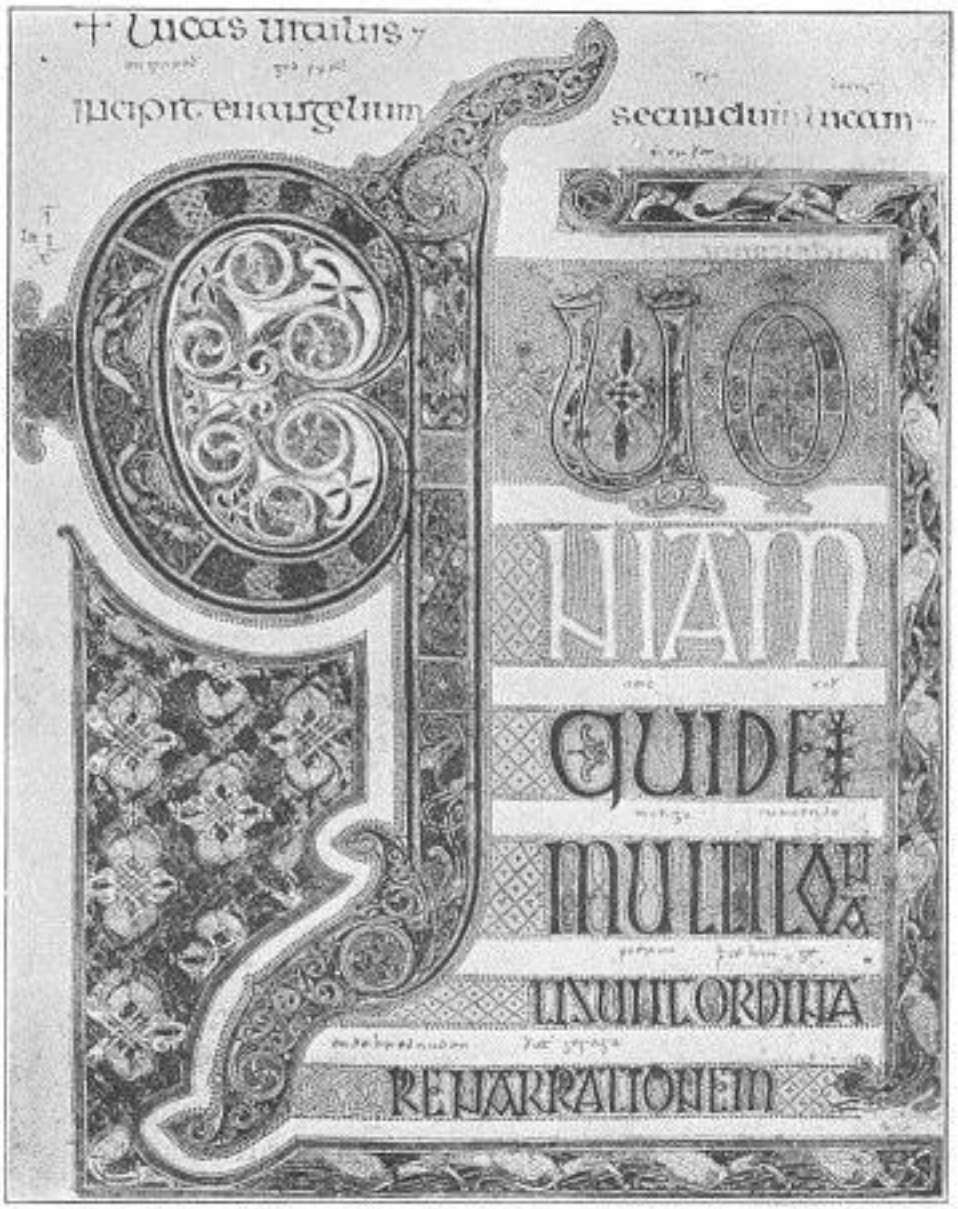
Анатомия человеческой фигуры не была понята вообще. Почти все фигуры в искусстве этого периода задрапированы. Там, где необходимо изобразить обнаженную натуру, получается худой, непропорциональный человек с неопределенным количеством ребер, что доказывает, что в монастырской художественной школе не было класса жизни.

Большинство лучших византийских образцов датируются пятым-седьмым веками. После этого наступил упадок, и к одиннадцатому веку искусство деградировало до простого механического процесса.

Ирландские и англосаксонские работы на ранних этапах характеризуются главным образом использованием переплетенных полос в качестве декоративного мотива. Кельтские ювелиры славились тонкой филигранной работой, выполненной из золотых нитей, которые использовались в сочетании с эмалированными грунтами. При украшении своих рукописей художники, возможно, бессознательно испытывали это влияние, и результатом стало удивительное использование условных форм и ярких красок, в то время как человеческая фигура почти не используется, или, если она появляется, то настолько условно, что является лишь знаком, а не изображением.

Вероятно, самое раннее изображение пера в держателе, хотя и очень примитивное, встречается на миниатюре в Евангелиях Мак Дурнама, где изображен Святой Иоанн, пишущий с пером в одной руке и ножом для его заточки в другой. Это изображение появилось на два столетия раньше, чем любое другое известное изображение использования пера: оно было выполнено в начале восьмого века.

Две самые известные ирландские книги - это Келлсская и Даремская. Книга Келлса сейчас хранится в Тринити-колледже в Дублине. Она также известна как Евангелие святого Колумбы. Святой Колумба появился, как гласит Хроника Этельверда, в 565 году: "Через пять лет после этого слуга Христа Колумба пришел из Скотии (Ирландии) в Британию, чтобы проповедовать слово Божье пиктам".



ДЕТАЛЬ ИЗ КНИГИ ДЮРХЕМА

Замысловатость переплетения декора настолько мельчайшая, что описать ее невозможно. Каждую линию можно проследить до конца с помощью сильного увеличительного стекла, но невозможно четко проследить невооруженным глазом. Вествуд сообщает, что с помощью микроскопа он насчитал на одном квадратном дюйме страницы сто пятьдесят восемь переплетений полос, каждая из которых была белой и окаймлена с обеих сторон черной линией. В этой книге не используется золото, а трактовка человеческой формы крайне недостаточна. В ней нет идеи рисования, кроме как в декоративных целях; это искусство пера, а не кисти - она едва ли попадает в одну категорию с большинством книг, обозначенных как иллюминированные манускрипты. Так называемая Даремская книга, или Евангелия святого Катберта, была выполнена в аббатстве Линдисфарн в 688 году и сейчас хранится в Британском музее. Существует легенда, что в девятом веке пираты разграбили аббатство, и немногие выжившие монахи решили найти менее опасное место, чем побережье, поэтому они собрали свои сокровища, тело святого, их покровителя, Катберта, и книгу, которая была похоронена вместе с ним, и отправились в новые земли. Они отплыли в Ирландию, но поднялась буря, и их лодку затопило. Тело и книга были потеряны. Однако, добравшись до суши, беглецы обнаружили коробку с книгой, лежащую на берегу,

выброшенную волнами на берег в поистине удивительной сохранности. Тот, кто знает, как сырость влияет на пергамент и как он портит материал даже в сырой день, тем полнее оценит это чудо.

Гиральдус Кембриенсис отправился в Ирландию в качестве секретаря принца Джона в 1185 году и так описывает Евангелия из Килдэра, книгу, которая была похожа на Книгу Келлс, и его описание может быть одинаково применимо к любому из этих томов. "Из всех чудес Килдэра я не нашел ничего более удивительного, чем эта чудесная книга, написанная во времена Девы Святой Бриджит и, как говорят, под диктовку ангела. Здесь вы видите божественно нарисованный волшебный лик, а там - мистические формы евангелистов, здесь - орла, здесь - тельца, так тесно сплетенные вместе, что если смотреть на них небрежно, то они покажутся скорее однородным пятном, чем изысканным переплетением фигур; не демонстрируя никакого совершенства мастерства или искусства, где все на самом деле является мастерством и совершенством искусства. Но если присмотреться к ним со всей остротой зрения, на которую вы способны, и исследовать самые сокровенные тайны этого чудесного искусства, вы обнаружите такие тонкие, такие чудесные и изящные линии, переплетенные с такими замысловатыми узлами и украшенные такими свежими и яркими красками, что вы с готовностью признаете, что все это было делом рук ангельских, а не человеческих".

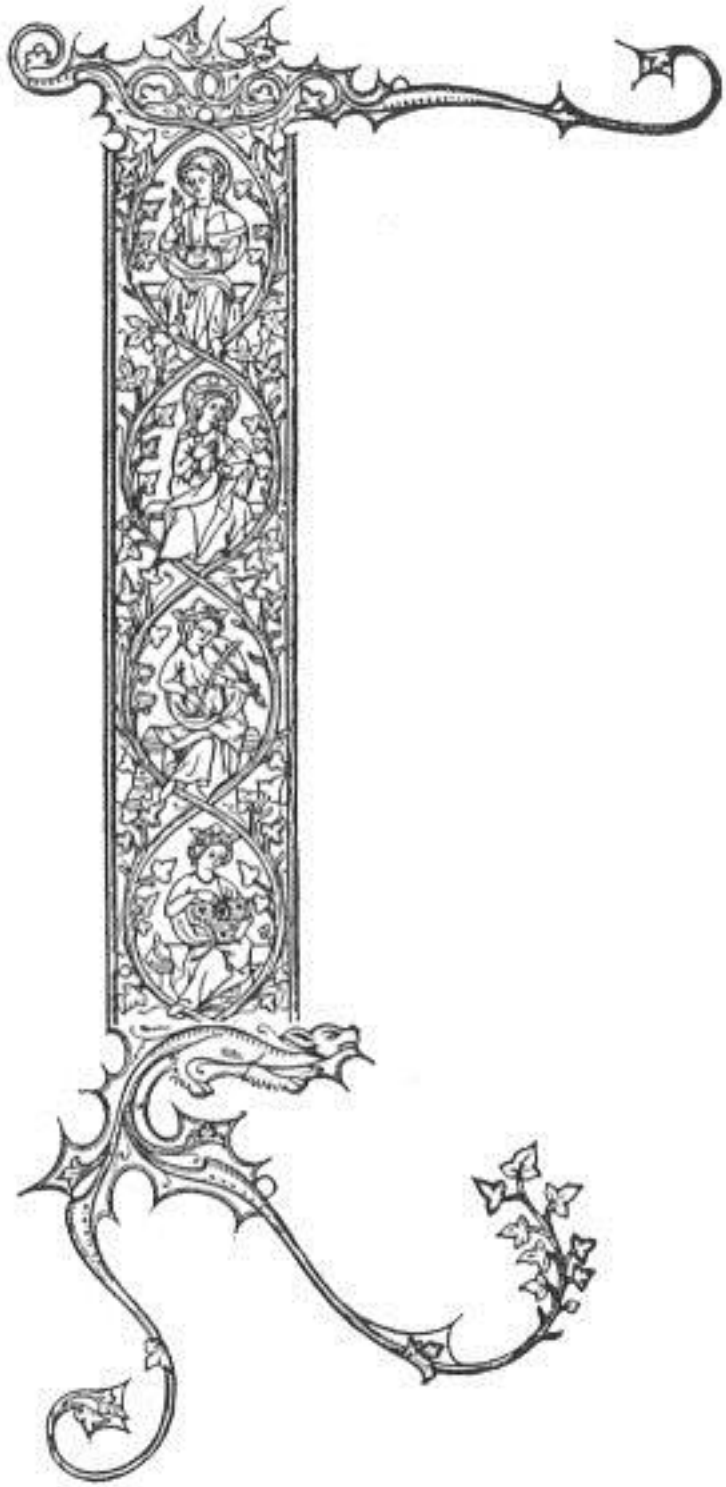
Сначала золото вообще не использовалось в ирландских работах, но рукописи чуть более позднего времени, особенно англосаксонской школы, демонстрируют великолепное декоративное использование как золота, так и серебра. Особенно богата этой изысканной металлической гармонией "Книга коронационной клятвы англосаксонских королей". Постепенно англосаксы также становились все более совершенными в изображении человеческой фигуры, так что к XII веку работы южных и английских школ были более похожи, чем в любое предыдущее время.

РИСУНОК ПЛЮЩА, ИЗ ФРАНЦУЗСКОГО МАНУСКРИПТА XIV ВЕКА

В северных рукописях одиннадцатого и двенадцатого веков забавно отметить, что плохие персонажи всегда изображаются с большими крючковатыми носами, что свидетельствует о неприязни северных рас к итальянцам и южным народам.

Тринадцатый и четырнадцатый века можно считать "золотым веком" миниатюрного искусства во всех странах Европы. Особенно в Англии и Франции иллюминированные книги тринадцатого века были чудесами тонкой работы, среди которых превосходными примерами являются Псалтырь Тенисона и Псалтырь королевы Марии, хранящиеся в Британском музее. Псалтырь королевы Марии на самом деле не был написан для королевы Марии; он был выполнен двумя столетиями ранее. Но в 1553 году ее отправляли за границу, и она была конфискована таможней. Они отказались пропустить ее. После этого он был подарен королеве Марии.

В это время вырос самый красивый и декоративный стиль, известный как "узор плюща", состоящий из маленьких изящных цветущих веточек, с крошечными листьями плюща в золоте и цветах. В этом мотиве преобладает готическое чувство, а лиственные формы изобилуют зубчиками. Книга, украшенная узором из плюща, сияет и переливается драгоценными камнями при перелистывании страниц, а полировка золота в это время была доведена до полного совершенства. Ценность кремовой поверхности пергамента была признана как часть цветовой гаммы. При высокой полировке золота необходимо было всегда использовать сильные грубые цвета, так как более тусклые оттенки казались блеклыми на контрасте. На более поздних этапах развития искусства, когда была предпринята попытка достичь большего реализма, а рисунок стал лучше



и улучшение рисунка привело к необходимости использовать более спокойные тона, вместо сусального золота обычно использовалась золотая краска, как менее заметная и более гармонирующая с общей схемой; и в этом изменении погибла одна из главных слав книжного декора.

Различия стилей в работах разных стран хорошо указаны Уолтером де Грей Берчем, который говорит: "Англичане славятся четкостью и широтой, французы - тонкостью и гармонично подобранными цветами, фламандцы - мельчайшими деталями, а итальянцы - великолепным, но спокойным достоинством, проявляющимся в их лучших рукописях". Индивидуальность выражения лица, хотя эти лица, как правило, уродливы, является характерной чертой фламандских работ, в то время как лица на французских миниатюрах однообразны и симпатичны.

Одна из характерных особенностей английских книг XIII и XIV веков - введение множества маленьких гротесков в бордюры, и эти маленькие существа, частично животные и частично люди, демонстрируют острое чувство юмора, которое должно было проявляться, пусть и неуместно, но всегда с истинным духом остроумия. При первом взгляде на эти гротески можно предположить, что смешные выражения являются непреднамеренными: что монахи не могли рисовать лучше и что их наброски смешны только потому, что они не могут изобразить более точно то, что изображено. Но при ближайшем рассмотрении можно убедиться, что остроумие было намеренным, и что сама тонкость и сдержанность выражения юмора свидетельствует о его глубине. В наши дни художник , обладающий чувством карикатуры, выражает себя в иллюстрированных газетах и других общественных каналах, предназначенных для переполняющих его чувств; но у замкнутого автора Средневековья в качестве средств сатиры были только скульптурные детали и книги, принадлежащие церкви. Резьба на сиденьях мизерер на хорах многих соборов была выполнена монахами и изобилует остроумными изображениями таких сюжетов, как Рейнард-лис, коты, ловящие крыс, и т. д.; вдохновляло их, как правило, знание некоторых несоответствий в жизни церковных деятелей. Тихие монахи часто становились циничными.

Дух времени определяет стандарт остроумия. В разные периоды мировой истории людей забавляли странные и разнообразные формы юмора; то, что казалось мучительно смешным нашим бабушкам и дедушкам, не кажется нам совсем уж забавным. У каждого поколения свое представление о юморе и свои весельчаки, которые меняются так же, как мода на одежду.

В средневековые времена чувство юмора в искусстве было развито больше, чем в любой другой период, кроме нашего времени. Даже когда монах посвящал свое время благоустройству святилища, его чувство юмора было с ним, и оно должно было проявиться. Гротеск всегда играл важную роль в искусстве; в подземных римских склепах первых веков можно увидеть одну из форм этого духа. Но элемент остроумия почти отсутствует; он проявляется в угнетающе очевидных формах, так что теряет свою тонкость: изображаются женщины, заканчивающиеся цветочными завитками, или морские кони с листьями, растущими вместо плавников. Тот же дух прослеживается в гротесках эпохи Возрождения, где чувство юмора не подчеркивается, идеалом в этом классе декораций является просто приемлемое заполнение пространства, сладострастные изящные линии, мифологические чудовища, невыразительное смешение человеческих и растительных черт, ухмыляющиеся драконы, призванные внушать ужас, и тому подобные выдумки, а попытка развлечь зрителя обычно отсутствует.

Однако в средневековом искусстве красота линий, чувство ужаса и сладострастие в большей или меньшей степени подчинены легкомысленной жизнерадостности острого чувства веселья. Чтобы проиллюстрировать этот тезис, я хочу обратить внимание читателя на остроумие монастырских писцов в готический период. Кто может смотреть на зверушек, которые почти незаметно спрятаны на цветистых полях многих иллюминированных рукописей, и не видеть, что художник сам забавлялся их проделками и хотел, чтобы так же поступали и другие? Можно представить, как седовласый брат, в одиночестве посмеиваясь над собственным остроумием, тщательно вырисовывает веселый гротеск, а затем тихонько крадется в альков какого-нибудь сородича и шепотом приглашает своего друга прийти и посмотреть на сатиру, которую он старательно представил: "Идеальный портрет епископа, только с когтями вместо ног! Очень смешно! И, дорогой брат, пока ты здесь, посмотри на выражение ушей этого маленького кролика, пока он слушает напыщенные речи этой обезьяны, которая носит посох!"

КАРИКАТУРА НА ЕПИСКОПА

В одной книге редко можно найти такой запас игривого юмора, как в "Псалтыри Тенисона", от которой осталось всего несколько страниц. Когда-то книга принадлежала архиепископу Тенисону. Эти несколько страниц являют миру самый совершенный пример тонкости и мастерства миниатюриста. На одной из страниц маленький лучник, натянув тетиву, стоит у подножия рамки и смотрит вверх вслед стреле, которая попала в клюв аиста в верхней части страницы. Позиция маленького скрипача, демонстрирующего свои фокусы с обезьянками, вряд ли может быть превзойдена карикатуристами любого времени. Причудливый скандал в монастыре отражен в инициале из Харлейского манускрипта, где монах, которому доверили ключи от погреба, пользуется ситуацией, жадно выпивая чашу вина, стоя перед большим бочонком. В немецком манускрипте я видел, как среди листвы, на полях, пара маленьких обезьянок кормит детеныша своего вида с ложечки. Малыш-обезьянка плотно завернут в те ленты, которые знакомы нам по раннему увязыванию европейских детей. Сатира и гнев любопытно сочетаются в немецкой рукописи двенадцатого века, где писец представляет свой портрет, бросающий снаряд в предприимчивую мышь, которая ест сыр монаха - прекрасный камамбер - под самым его носом. В книге, которую он переписывает, художник вывел слова: "Pessime mus, sepius me provocas ad iram, ut te Deus perdat." ("Злая мышь, слишком часто ты провоцируешь меня на гнев - да уничтожит тебя Бог!").

В своих иллюстрациях книжники часто показывали, насколько буквально они интерпретировали текст Писания. Например, в книге, известной как Утрехтская псалтырь, есть иллюстрация к стиху: "Слова Господа - чистые слова, как серебро, испытанное в печи, очищенное семь раз". Виден раскаленный горн, и два мастера работают с мехи, щипцы и молот, чтобы доказать закалку какого-то металла, который настолько расплавлен, что из

печи льется поток. Другой пример такого буквального толкования - в Псалтыри Эдвина, где двое мужчин точат меч на точильном камне, иллюстрируя текст о нечестивых, "которые точат свой язык, как меч".

Свидетельством большого религиозного рвения являются увещевания руководителей, обращенные к тем, кто работал под их началом. Так, аббат Джон из Триттенхэма в 1486 году наставлял работников скриптория: "Я уменьшил ваши труды вне монастыря, чтобы вы, работая плохо, не усугубляли свои грехи, и предписал вам ручной труд по написанию и переплету книг. По моему мнению, нет труда, более подходящего для монаха, чем написание церковных книг..... Вы помните, что библиотека этого монастыря... была растащена, продана или растащена беспорядочными монахами до нас, так что, когда я пришел сюда, я нашел всего четырнадцать томов".

Часто монах заканчивал работу над томом с чувством облегчения, о чем свидетельствует последнее слово, написанное самим писцом и известное как "Ясное". В старинной рукописи монастыря Сент-Эньян автор так выразил свои эмоции: "Берегите свои пальцы! Не прикладывайте их к моему письму! Вы не знаете, что такое писать! Оно сжимает спину, затуманивает глаза, ломит бока и живот!" Интересно отметить различные формы, которые принимали эти последние слова переписчиков; иногда эксплицит - это патетический призыв к поминанию в молитвах читателя, а иногда - нота предупреждения. В рукописи святого Августина, хранящейся сейчас в Оксфорде, написано: "Эта книга принадлежит церкви Святой Марии из Робертс-Бридж; кто украдет ее или каким-либо образом отторгнет ее от этого дома, или изуродует ее, да будет анафема Маранта!". Более поздний владелец, очевидно, чтобы оправдать себя, добавил: "Я, Джон, епископ Эксетерский, не знаю, где находится этот вышеупомянутый дом, и я не крал эту книгу, но приобрел ее законным путем!"

Эксплицит в Бенедикционале Этельвольда трогателен: автор просит "всех, кто смотрит на эту книгу, молиться о том, чтобы по окончании плоти я мог наследовать здоровье на небесах; это молитва переписчика, смиренного Годемана". В конце ирландского манускрипта 1138 года имеется загадочная приписка: "Молитесь за Моэлбрайта, написавшего эту книгу. Велико было преступление, когда Кормак Мак Карти был убит Тардельвахом О'Брайаном". Кто скажет, какое откровение могло содержаться в этих словах? Было ли это признание или обвинение в каком-то доселе неизвестном происшествии? Как и в конце священной книги, эти слова, несомненно, были написаны по какой-то важной причине.

Среди любопытных примеров эксплицитности можно привести следующий: "Она закончена. Пусть она будет закончена, и пусть автор пойдет выпить". Французский монах добавляет: "Пусть писателю дадут красивую девушку за его труды". Людовико ди Черио, знаменитый иллюминатор XV века, в конце книги, над которой он долго работал, сделал такую запись: "Закончена в бдение Рождества Господа нашего Иисуса Христа, натощак". (Имеется ли в виду наложенная епитимья или пост, или же Людовико счел, что подношение кроткого и пустого желудка будет особенно приемлемым, читатель может определить сам).

В одном из экземпляров Фруассара начала XV века есть забавный рифмованный эксплицит:

"Я, Рауль Танки, который никогда не был пьян
(Или едва ли больше, чем судья или монах).
Четвертого июля закончил эту книгу,
Потом в "Табуре" выпил сам,
Вместе с Пилоном и другими собутыльниками.
Которые обожают требуху с луком и чесноком".

Но если некоторые монахи жаловались на свою работу или издевались над ней, то были и такие, для которых она была божественным вдохновением, и чья привязанность к своему ремеслу была почти фанатичной; об одном из них рассказывают анекдот , который, когда собирался умирать, отказался расстаться с книгой, на которую он потратил много сил своей жизни, и сжимал ее в последней агонии, чтобы даже смерть не смогла отнять ее у него. Добрый Отлон Ратисбонский поздравляет себя со своими способностями в духе смирения, даже радуясь своему великому мастерству; он говорит: "Я считаю нужным добавить рассказ о великом знании и способности к письму, которые были даны мне Господом в моем детстве. Когда я был еще маленьким ребенком, меня отдали в школу, и я быстро выучил буквы, а задолго до начала обучения и без всякого приказа моего учителя начал учиться искусству письма. Занимаясь этим тайком и необычно, без всякого учителя, я приобрел привычку неправильно держать перо, и никто из моих учителей впоследствии не смог исправить меня в этом вопросе". Именно это человеческое прикосновение дошло до нас через веков, чтобы доказать преемственность образовательного опыта! Рассказы о его монашеских трудах заставляют нас краснеть при мысли о такой деятельности. "Находясь в монастыре Тегернзее в Баварии, я написал много книг..... Когда меня еще мальчиком отправили во Франконию, я так усердно писал, что, не успев вернуться, почти потерял зрение. После того как я стал монахом в Сент-Эммереме, меня назначили школьным учителем. Должностные обязанности так сильно занимали мое время, что я мог заниматься переписыванием, которое меня интересовало, только по ночам и в праздники..... Однако, помимо написания книг, которые я сам составлял, и копий, которые я раздавал для назидания тех, кто их просил, я смог подготовить девятнадцать миссалов, три книги Евангелий и Посланий, кроме того, я написал четыре служебных книги для утрени. Кроме того, я написал еще несколько книг для братии в Фульде, для монахов в Хиршфельде и в Амербахе, для аббата Лорша, для некоторых друзей в Пассау и для других друзей в Богемии, для монастыря в Тегернзее, для монастыря в Преяле, для монастыря в Обермунстере и для сына моей сестры. Кроме того, я посылал и передавал в разное время проповеди, притчи и назидательные сочинения. Впоследствии старость и различные недуги помешали мне". Конечно, Отлонус был вправе уйти на покой, когда пришло его время, и насладиться отдыхом от своих трудов!

Религиозное чувство в произведениях искусства - вещь почти неопределимая, но она ощущается во всех истинных эманациях совестливого духа преданности. Фра Анджелико обладал особым даром выражать в своих художественных творениях собственную духовную жизнь; те самые качества, за которые он выступал, его добродетели и ошибки, - чистота, беспрекословная вера в чудесное, узость убеждений, кроткое и обожающее смирение, - все эти элементы в полной мере проявляются в его декоративных картинах. Возможно, это потому, что он действительно жил в соответствии со своими принципами. Одним из его любимых изречений было: "Тот, кто занимается делами Христа, должен вечно пребывать с Христом".

Рассказывают, что в монастыре Маэс-Эйка, когда иллюминаторы работали вечером, переписывая Священное писание, дьявол в ярости затушил их свечи; однако они были быстро зажжены снова дыханием Святого Духа, и работа продолжалась! Предполагалось, что спасение можно обрести благодаря добросовестному письму. Рассказывают историю об одном мирском и легкомысленном брате, который был виновен во многих грехах и глупостях, но, тем не менее, был усердным писцом. Когда он пришел умирать, дьявол потребовал его душу. Однако ангелы принесли перед Престолом большую книгу религиозных наставлений, которую он осветил, и за каждую букву в ней он получил прощение за один грех. И вот! Когда счет был закончен, оказалось, что в ней не хватает одной буквы! Рассказчик наивно добавляет: "И это была очень большая книга".

ИЛЛЮСТРАЦИЯ ГЕРАРТА ДАВИДА БРЮГГСКОГО, 1498 ГОД; СВ. БАРБАРА

Возможно, больше всех книг, выполненных в лучший период, после того как начался упадок, были Часословы, содержащие многочисленные ежедневные молитвы, которые являются частью ритуала Римской церкви. Предполагалось, что каждая хорошо обеспеченная дама должна была иметь экземпляр, и есть небольшой стих Юсташа Дешама, поэта времен Карла V., в котором женщина, как предполагается, романтично рассказывает о различных сокровищах, которыми она хотела бы обладать. Она сказала:

"Часы Богоматери должны быть моими,
Подходящие для благородной дамы,
С высоким родом и именем;
Сработанные самым хитрым и причудливым образом,
В золоте и богатейшей лазурной краске.
Редкий покров из ткани золотой
Полностью изящно она окутывает,
Или открывать взору,
Двумя золотыми застежками закрыт он".

Поэт Джон Скелтон воздал должное иллюминированным томам своего времени, несмотря на то, что началась их эстетическая деградация.

"Застежки были из бока лозенда.
Поле было освещено золотыми рейлами,
И бисером, кузнечиками и осами.
Бабочками и свежими павлиньими хвостами:
Обложенный... картинами, хорошо тронутыми и быстрыми,
От них бы и дыра стала тошнотворной!"

Но здесь мы видим признаки того реализма, который стал предвестником смерти искусства. Кузнечики на золотой земле, а также тщательно прорисованные насекомые и цветы привели к всевозможным экстравагантностям вкуса.

Но перед этим упадком был очень интересный переходный период, который можно изучить с особым преимуществом в Италии, и который можно увидеть, прежде всего, в иллюстрациях больших хоровых книг, которые использовались в хорах церквей. В те времена одна книга служила для всех певчих, и ее клали на открытый пюпитр в центре хора, чтобы все певчие могли ее видеть: легко понять, что для этого шрифт должен был быть щедрым, а страницы очень большими. Украшения этих книг отличались широтой, соответствующей их размерам, и большими массами орнамента, а не тонким меандром. Стиль итальянских хоровых книг - это целое искусство.

Часословы и требники в XV-XVI веках превратились в настоящие картинные галереи, целые страницы которых занимали картины, а пергамент был полностью скрыт декором. Искусство иллюминации угасало по мере развития искусства миниатюры. В стремлении написать серию небольших картин художник упускал из виду тот факт, что украшает страницу книги. Блеск золота на мягкой поверхности пергамента больше не считался элегантным, и для более сложных картин часто не оставляли даже полей, так что картины могли бы быть выполнены на бумаге и холсте и обрамлены отдельно, поскольку после такого изменения они не напоминают орнаменты в книге. Буквенные надписи почти не помещаются на одной странице с иллюстрацией, а если и помещаются, то в небольшой табличке, которая просто является частью общей схемы.

ХОРОВАЯ КНИГА, СИЕНА

Среди книг этого позднего периода я остановлюсь только на двух: Часослове Анны Бретанской и Бревиарии Гримани. Часослов Анны Бретанской, иллюминированный известным французским художником времен Людовика XII, воспроизведен в факсимиле Курмером, и поэтому доступен для ознакомления в большинстве крупных библиотек. Каждый, кто интересуется искусством миниатюры, будет рад ознакомиться с этой книгой, ведь работа настолько превосходна, что это почти то же самое, что перелистывать листы оригинала. Бревиарий Гримани, иллюминированный известными фламандскими художниками, принадлежал кардиналу Гримани, а сейчас является одним из сокровищ библиотеки Святого Марка в Венеции. Невозможно в сжатые сроки дать адекватные комментарии о работе таких выдающихся художников, как Жан Фуке, Дон Джулио Кловио, Сано ди Пьетро и Либерале да Верона; они были технически на высоте своего искусства, и все же, насколько можно судить о вкусе в оформлении книг, их работы были бы более

удовлетворительны в качестве миниатюр в рамке, чем в качестве орнамента маргиналов или пагиналов.

Стиппинг был доведен до совершенства доном Джулио Кловио, но предполагается, что впервые его применил Антонио де Холанда.

Одним из помощников Жана Фуке был Жан Бурдишон. Сохранился интересный меморандум, связанный с иллюминацией, которую выполнил Бурдишон. "Упомянутому Б. за то, что он написал на пергаменте книгу под названием "Папист", которая была иллюминирована золотом и лазурью и сделала в девять богатых "Историй", а также за то, что она была переплетена и покрыта, тридцать крон золотом".

В эпоху Возрождения возникла мода на "крошечные книги", миниатюрные копии знаменитых произведений. М. Вюртц владел копией сонетов Петрарки, написанных курсивом коричневыми чернилами, длина которых составляла один дюйм, а ширина - пять восьмых дюйма, на странице было пятьдесят строк. Текст виден только через стекло. Книга выполнена в итальянском вкусе, украшена несколькими миниатюрами и переплетена золотой филигранью.

Ценность иллюминированных книг огромна. Однажды курфюрст Баварии предложил город за одну книгу; но монахи обладали достаточной житейской мудростью, чтобы понять, что он может легко взять город снова, и поэтому отказались от обмена!

С появлением книгопечатания искусство иллюминации было обречено. Личное послание писца к читателю слилось с более всеобъемлющим посланием прессы к публике. Больше не было необходимости тратить год на работу, которую можно было выполнить за день; поэтому художники стали рисовать начальные буквы в печатных книгах, иногда на пергаменте, но чаще на бумаге. Это искусство до сих пор процветает во многих местностях; но оно не более иллюминация, хотя его часто так называют, чем фотография - портретная живопись. Оба они полезны в своих областях и для своих целей, но смешивать их неправильно.

ДЕТАЛЬ ИЗ ИТАЛЬЯНСКОЙ ХОРОВОЙ КНИГИ

Однажды, рассматривая старинную хоровую книгу, я был особенно поражен тем, что в книге, которая сделана, как и эта, вручную, от первого до последнего штриха, присутствует несравненный личный элемент. На первой странице был выведен жирный шрифт, взмах пера был твердым и свободным. В твердой руке и ясном взгляде видна животная сила. Иллюминации были нарисованы небрежно, и было заметно, как уверенно проведена маленькая белая линия, подчеркивающая цвета. После нескольких страниц буквы стали менее ровными и твердыми. Линии стали отклоняться вправо; в прежде сильном человеке чувствовалась слабость. Наконец письмо стало откровенно шатким. Мастерство было утрачено.

Внезапно на другой странице произошла перемена. За работу взялась новая рука - новичка. Он не обладал мастерством прежнего работника в его лучшие дни, но нерешительность его строк объяснялась неопытностью, а не отсутствием способностей. Постепенно он совершенствовался. Его краски стали более четкими и ровными, а золото приобрело более гладкую поверхность. Книга закончилась так же, как и началась, - мужественным произведением искусства; но в процессе ее создания один человек состарился, утратил

мастерство и умер, а другой начал в незрелости, получил образование и посвятил этой книге свои лучшие годы.

Печатный станок олицетворяет собой все прогрессивное и желаемое; современная жизнь и мысль зависят от этого открытия. Но в жертву этому славному новому рождению было принесено некое неописуемое очарование, которое сейчас не может ощутить разве что книголюб, перелистывающий листы старинной иллюминированной книги. Ему дано понять этот патетический призыв сквозь века.

КОНЕЦ.

БИБЛИОГРАФИЯ

Движение искусств и ремесел. О. Л. Триггс.
Две лекции. Уильям Моррис.
Декоративное искусство. Уильям Моррис.
Трактаты Бенвенуто Челлини.
Библиотека британских мануфактур.
Золото и серебро. Уитли.
Старое время. Э. С. Холт.
Эссе об искусстве и ремеслах. Под ред. Морриса.
Промышленное искусство. Маскелл.
Старое английское серебро. Криппс.
Испанское искусство. Х. Э. Рианьо.
История изящных искусств. В. Б. Скотт.
Художественные работы из золота и серебра. П. Х. Деламотт.
Золото и серебро. J. H. Pollen.
Une Ville du Temps Jadis. М. Э. Дель Монте.
Промышленное искусство. П. Берти.
Искусство Средневековья. Лабарте.
Miscellanea Graphica. Фэрхольт.
Способ работы художника. Р. Стерджес.
Ювелирные изделия. Сирил Дэвенпорт.
Эмали. Миссис Нельсон Доусон.
Драгоценные камни. Джонс.
Гиберти и Донателло. Лидер Скотт.
Железные работы. Дж. С. Гарднер.
Гильдии Флоренции. Э. Стейли.
Доспехи в Англии. Дж. С. Гарднер.
Иностранные доспехи в Англии. Дж. С. Гарднер.
Камеи. Сирил Дэвенпорт.
Питер Вишер. Сесил Хедлам.
Святой Элой и святой Бернвард. Баринг Гулд; Жития святых.
Европейские эмали. Х. Кунингхейм.
Интарсия и маркетри. Х. Джексон.
Мастера тротуаров Сиены. Р. Х. Каст.
Скульптура из слоновой кости. Дигби Уайатт.
Древние и средневековые слоновые кости. Вм. Маскелл.
Резчики по слоновой кости Средневековья. А. М. Куст.
Искусство Средневековья и Возрождения. П. Лакруа.
Слоновая кость. А. Маскелл.

Старая английская вышивка. Ф. и Х. Маршалл.
Гобелен из Байе. Ф. Р. Фоук.
История гобеленов. У. Г. Томсон.
La Broderie. Л. де Фарси.
Текстильные ткани. Доктор Рок.
Рукоделие как искусство. Леди Альфорд.
История рукоделия. Графиня Уилтон.
Гильдии; их происхождение и т. д. К. Уолфорд.
Гобелены. А. Шампо.
Гобелены. Дж. Хейз.
Декоративная работа по металлу. Дигби Уайатт.
Мозаика. Герспач.
Мастера-мозаичисты. Г. Санд.
Возрождение скульптуры. А. Л. Фротингем.
История итальянской скульптуры. К. Х. Перкинс.
Искусство, применяемое в промышленности. W. Burges.
Четыре века искусства. Ноэль Хамфрис.
Aratra Pentelici. Рёскин.
Семь светильников архитектуры. Рёскин.
Валь д'Арно. Рёскин.
Камни Венеции. Рёскин.
Лекции по скульптуре. Флаксман.
Кирпич и мрамор. Г. Э. Стрит.
Скульптура из дерева. Уильямс.
Греческая и готическая. Сент-Джей Тирвитт.
Вестминстерское аббатство и ремесленники. У. Р. Летаби.
Рой Рене. Л. де ла Марш.
Английская фигурная скульптура эпохи Средневековья. Приор и Гарднер.
Церкви Парижа. София Бил.
Хроника Мэтью Париса.
Короны и коронации. Джонс.
Bell's Handbooks of Rouen, Chartres, Amiens, Wells, Salisbury and Lincoln.
История скульптуры. Д'Азенкур.
Гротеск в церковном искусстве. Т. Т. Уайлдридж.
Хоровые кабинки и их резьба. Эмма Фипсон.
Мемориалы Вестминстерского аббатства. Дин Стэнли.
Мемориалы Кентербери. Дин Стэнли.
Les Corporations des Arts et Metiers. Юбер Валеру.
Finger Ring Lore. Джонс.
Работа ювелира и серебряных дел мастера. Нельсон Доусон.
Темные века. Мейтланд.
Путешествия археолога. Ф. У. Фэйрхольт.
История мебели. А. Жакмар.
Вышивка. W. G. P. Townsend.
Le Livre des Metiers. Этьен Буало.
Иллюминированные манускрипты. J. H. Middleton.
Иллюминированные манускрипты. Эдвард Куэйл.
Английские иллюминированные рукописи. Маунд Томпсон.
Les Manuscrits et l'art de les Orner. Альфонс Лабитт.

Les Manuscrits et la Miniature. Л. де ла Марш.
Букварь иллюминации. Деламотт.
Букварь иллюминации. Дигби Уайетт.
Древняя живопись и скульптура в Англии. Дж. Картер.
Жизни художников Вазари. (Избранное.)
Бенвенуто Челлини - автобиография.
Иллюминированные манускрипты. О. Вествуд.
Кельтское иллюминативное искусство. С. Ф. Х. Робинсон.
Иллюминированные манускрипты. Брэдли.